САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В СССР

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ

1930 - 1950 гг.



Памяти трагически погибшего товарища
Сергея Юрьевича Румянцева

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В СССР



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В СССР

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ

1930—1950 гг.



С.-ПЕТЕРБУРГ
2000

Редакторы: *С. Ю. Румянцев, А. П. Шульпин*

ISBN 5-86007-238-4

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Предлагаемая читателю книга — часть многотомного труда по истории любительского художественного творчества в СССР, над которым в течение 15 лет работал коллектив ученых отдела народной художественной культуры Государственного института искусствознания. Книга, посвященная эпохе сталинизма, писалась в то время, когда идеологические ограничения в интерпретации материала были сняты. Жгучий общественный интерес вызвал к жизни массу публикаций, новые научно-художественные версии советской истории. Но, как и раньше, их авторы игнорировали огромный пласт культуры и жизни, который составляет любительское (самодеятельное, бытовое) художественное творчество. Данная публикация в какой-то мере позволит восполнить этот пробел.

«Очерки истории» самодеятельного художественного творчества в СССР периода 1930—1950 гг. состоят из материалов обобщающего, панорамного характера («Самодеятельное творчество и „государственная“ культура», «Художественная самодеятельность в годы войны», «„Низовой“ слой народного творчества», «Судьба советского праздника») и глав, посвященных отдельным видам и жанрам любительского творчества.

Данная книга «Очерков...» была издана в 1995 г. (М., Государственный институт искусствознания). Однако авторский коллектив считает правильным переиздать настоящую книгу в качестве одного из томов серии, выпускаемой издательством «Дмитрий Буланин», где уже увидели свет книги, посвященные истории самодеятельного искусства СССР периода 1917—1932 гг. (2000 г.) и 1950—1990 гг. (1999 г.).

Л. П. Солнцева

С. Ю. Румянцев, А. П. Шульпин

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО И «ГОСУДАРСТВЕННАЯ» КУЛЬТУРА

Рубеж 1980—1990 гг. XX в. в духовной жизни нашей страны отмечен кардинальными изменениями исторического сознания.

Вполне естественно, что на первых порах в центре внимания оказались политическая и экономическая сферы нашей истории. Но постепенно вырисовывается значение и духовно-нравственных, социально-психологических, культурных ее аспектов. Ученые обращаются к исследованию «человеческого фактора» — и не только деятельности вождей, руководителей партии и государства, но и участию «винтиков» в исторических судьбах страны. «Историки привыкли изучать систематизированную мысль интеллектуалов, между тем как сознание широких слоев населения оставалось за пределами их внимания, — писал известный культуролог А. Я. Гуревич. — Теперь же общественное сознание „человека с улицы" мощно вторгается в круг зрения историков».[1]

Именно эта тенденция в развитии исторической науки выводит с периферии истории культуры область самодеятельного творчества, напрямую связанную с сознанием простых людей. Существуя на границе искусства и быта, идеологии и элементарных эмоций, самодеятельность одновременно предстает частью институциализированной культуры и сферой непосредственного проявления творческой жизни народа. Здесь предельно наглядно обнаруживаются механизмы воздействия государственной машины на сознание масс, ассимиляция ее установок в системе верований, представлений, чувств. Но та же сфера служила культурно-экологической нишей, в которой в какой-то степени сохранились творческие потенции народа, смягчалось и отчасти блокировалось давление системы.

Что реально определяло быт и сознание носителей (создателей и основных потребителей) самодеятельной куль-

туры 30—50-х гг. — учащихся, рабочих, красноармейцев, колхозников, служащих, «низовой интеллигенции»? Важнейшие факторы жизни страны тех лет хорошо известны: урбанизация, война, многонациональность государства, «культурная революция», сталинизм.

В 1926 г. в поселениях городского типа проживало всего 18% населения. В 1959-м — 48%, по РСФСР — 52%.[2]

30-е, 40-е, 50-е годы вошли в сознание народа как «предвоенные», «военные» и «послевоенные». Война и военная угроза — устойчивые событийные и психологические доминанты жизни страны.[3]

Завершается формирование СССР и сталинской национальной политики.[4]

В 1930 г. вводится всеобщее обязательное начальное образование. Создается система профессионального обучения молодежи, развивается среднее и высшее образование.[5] Формируется общесоюзная сеть СМИ.

В ряду объективных факторов решающую роль играл сталинизм — политика, идеология, мифология, мораль, экономические отношения «казарменного коммунизма». Урбанизация, война, формирование многонационального государства, культурная революция — эти общемировые или специфически внутренние процессы в условиях сталинизма приобретали катастрофический характер.

При естественном ходе урбанизации сельское хозяйство постепенно переходит на индустриальные рельсы. При этом сохраняется оптимальное для данной страны соотношение сельского и городского населения, не прерывается взаимодействие сельской и городской культур.

Проводимые чрезвычайными методами «сверхиндустриализация» и «сплошная коллективизация» в СССР вызвали взрывной, скачкообразный рост городов за счет разорения деревни, раскрестьянивания крестьянства.[6] Форсированная урбанизация вела к снижению уровня и продолжительности жизни горожан, ухудшались жилищные условия, питание, коммунальное обслуживание.[7] «Физическая и социокультурная емкость городов (...) оказалась недостаточной для того, чтобы переработать все прибывавшие и прибывавшие потоки „деревенских“, они захлестнули весь архипелаг городской жизни — от Северной Пальмиры до многочисленных „райцентров“, простоявших иной раз еще с домонгольских времен. Столкновение городской и сельской культур оказалось трагичным

для обеих. Гибель деревни обернулась, по сути, разрушением города».[8] Возникли обширнейшие зоны поселений, которые нельзя отнести ни к городу, ни к селу. «Соцгорода» первых пятилеток, заложенные часто буквально на пустом месте, по существу представляли собой города-заводы, города-фабрики, города-шахты. Миллионы людей десятилетиями жили в землянках, вагончиках, «временных» бараках, общежитиях. В стремительно разраставшихся старых городах прежние предприятия оказывались в центре, а новые быстро обрастали «рабочими поселками». А по берегам далеких северных морей, на сибирских реках и озерах, в безводных степях Казахстана возникла сеть поселений принципиально нового типа — исправительно-трудовых лагерей ОГПУ (НКВД, МВД). По расчетам специалистов, в 1936—1950 гг. в них «постоянно проживало» 8—12 миллионов человек.

Хорошо известно, что политика Сталина и его окружения в значительной степени определила масштабы военных действий, непомерность человеческих и материальных потерь в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг. Сердцевиной сталинизма, его основой явилась развязанная в конце 20-х гг. война против собственного народа. Знаменитый лозунг об усилении классовой борьбы по мере укрепления социализма на деле означал насильственный раскол общества на враждующие классы, слои, группировки, натравливание их друг на друга. Крестьянство было поделено на бедняков и «кулаков» с «подкулачниками», «трудовой интеллигенции» противопоставлена «гнилая» и «спецы-вредители», «формалисты», «вейсманисты-морганисты», «безродные космополиты» и т. п. Воплощение в жизнь одного из основных постулатов научного социализма — стирание граней между умственным и физическим трудом, городом и деревней — обернулось деклассированием общества, усреднением, нивелировкой всех сторон жизни. В результате «второй гражданской войны» возникла необходимая для самого существования тоталитарного режима новая социальная стратификация.

Сформировалась партийно-государственная бюрократия, включавшая в себя большие группы обслуживающей ее нужды научной и художественной интеллигенции, наемных служителей репрессивной машины, вербуемых из различных слоев общества.

Основной массой населения были «трудящиеся города и деревни».

Особый социальный слой составили «враги народа» — миллионы заключенных в лагерях и спецпоселенцев.

Существовала и небольшая группа научно-технической и художественной интеллигенции, сохранившая, насколько это было возможно в условиях диктатуры, верность своему призванию и высшим принципам гуманизма.

XVII съезд ВКП(б) констатировал, что «за годы первой пятилетки СССР превратился в страну передовой культуры». Аргументами служили успехи в ликвидации неграмотности, переход к начальному всеобучу, развертывание сети внешкольных учреждений, строительство новых «очагов культуры» (театров и кинотеатров, клубов, библиотек, ПКиО), возрастание тиражей печатных изданий. На этих основаниях во второй половине 30-х гг. уже официально утверждалось, что в стране «проведена настоящая культурная революция».[9]

В культуре произошли действительно существенные изменения.[10]

Но, во-первых, они носили преимущественно материально-технический характер. Во-вторых, магия цифровых показателей «роста культуры» исчезает при первом же сопоставлении с масштабами страны и многонационального народонаселения.[11] Главное же состоит в том, что масштабы созидания оказались несоизмеримыми с разрушительными акциями «культурной революции».

Одновременно с распространением элементарных политических, технических, санитарно-гигиенических и т. п. знаний фактически были срезаны целые пласты как традиционной, так и «высокой» культуры народов СССР. Разрушение памятников истории и культуры, истребление крестьянства и интеллигенции, изъятие из культурного оборота художественных произведений, научных идей, открытий, целых сфер духовной деятельности, деградация «помилованных» направлений науки, художественных коллективов, мастеров в атмосфере «культа личности» — все это вело к катастрофическому размыванию основ городской и сельской (земледельческой и скотоводческой) культурных формаций.

«Национальная политика» оборачивалась административным насаждением единообразных форм экономики, единых партийно-государственных структур, нивелирова-

нием национального своеобразия культур. Оседлые народы срывались с мест, кочевые, наоборот, привязывались к земле.[12] Резко сокращались международные культурные контакты, на границах опускался «железный занавес». Советское государство все более открыто проявляло свою имперскую сущность.

Усечение, упрощение, унификация культуры осуществлялись во имя ее подчинения политическим целям системы. Одним из проявлений политического утилитаризма стала милитаризация культуры и быта.

Труд, учеба, досуг получают единый стержень. Промышленный прогресс прямо связывается с повышением обороноспособности страны, освоение технических специальностей и сдача «техминимума» — с навыками владения оружием и военной техникой, физическое самосовершенствование — с подготовкой к защите Родины. Вместе с переходом к всеобучу вводится новая система всеобщего военного обучения, проходят Всероссийский стрелковый поход, соревнования «ворошиловских стрелков», разворачивается строительство аэроклубов, массовая сдача норм комплекса ГТО. Из множества добровольных общественных организаций уцелел ОСОАВИАХИМ, а в духовной жизни — Союз воинствующих безбожников, успешно применявший «военно-партизанские» методы атеистической пропаганды, в которой главным стала война с церквами, предметами и служителями религиозных культов. В профессиональном и самодеятельном художественном творчестве приоритетное значение получает оборонная тематика. Резко возрастает культурное значение армии, роль армейской и флотской художественной самодеятельности в культурном обиходе страны.

Едва ли не основным результатом «культурной революции» стало создание единой централизованной партийно-государственной системы управления, которая должна была обеспечить плановое развитие культуры и искусства. Уже в 30-е гг. была разработана модель «социалистической» культуры, сформировались ее основные блоки.[13]

«Дух 30-х годов»

Отмеченные выше социальные, политические, социокультурные процессы, пересекаясь и взаимодействуя в

своем развитии, формировали массовое сознание и психологию, порождая стойкие и вместе с тем меняющиеся на разных этапах жизни общества черты и свойства «советского менталитета».

Современный исследователь духовной жизни сталинской эпохи сталкивается с серьезной морально-психологической проблемой. Зияющая пропасть, в которую была ввергнута страна, населяющие ее народы, культура... Пронзительное ощущение трагизма, ужаса, унижения, позора, которые пережил человек того времени.

Как человек сталинской эпохи мог нормально жить, развлекаться, ходить в театры, концертные залы, клубы, принимать гостей, любить, радоваться жизни, испытывать чувство счастья?

Как вообще в те страшные годы могла существовать массовая художественная самодеятельность, эта досуговая (в свободное время!) деятельность человека? Ведь сама природа самодеятельного творчества предполагает относительное душевное равновесие, согласие человека с самим собой. Любительское творчество невозможно в состоянии трагического разлада, деморализующего страха перед лицом смертельной опасности, в состоянии постоянной душевной подавленности, всепоглощающего разочарования в окружающей действительности.

Но оно становится возможным, может быть, даже необходимым при волевом сознательном или бессознательном порыве человека к преодолению стрессового состояния.

Современная художественная литература, мемуары, отчасти публицистика дают материал для некоторых предварительных заключений о реальном содержании массового сознания тех лет. Но сначала приведем еще одно место из цитированной статьи А. Гуревича: «Толчки, идущие из среды, преобразуются подчас до неузнаваемости. (...) Целесообразно установить различие между „потенциальными“ предпосылками социального поведения людей, разумея под ними те стимулы, которые исходят из окружающего их мира, и „актуальными“ причинами событий, т. е. непосредственными толчками, определяющими поступки и действия людей, поскольку указанные стимулы сделались фактами человеческого сознания, прошли через его фильтры и преобразующие психические механизмы, побуждая индивиды и коллективы, массы действовать именно так, а

не иначе. Но в таком случае вся область человеческих настроений, верований, убеждений, ценностей, нравственных суждений должна быть включена в структуру исторического объяснения. Человек не „винтик“ в механизме истории, но деятельный участник исторического процесса. Цели, которые он перед собой ставит, могут быть ложными; результаты, которых достигают люди, преследуя свои цели, сплошь и рядом оказываются далекими от ожидаемых и попросту противоположными; „ирония истории“ не устает обнаруживаться в человеческих деяниях. Но нужно понять эти деяния именно как человеческие, как такие, в которых мысли и эмоции играют активную роль и являются неотъемлемыми компонентами и двигателями всякого исторического события».[14]

Выделим некоторые рационально-эмоциональные комплексы, оказавшие наиболее заметное влияние на развитие самодеятельного художественного творчества и выразившиеся в нем.

Один из определяющих и устойчивых феноменов массового сознания и психологии — так называемый дух 30-х годов. Сложное соединение внедренных идеологических клише, рожденных личным жизненным опытом чувств, верований, представлений, унаследованных романтических устремлений, фантазий, различных по происхождению мифов.

«Дух 30-х» включал в себя такие черты и свойства, как трудовой энтузиазм, самоотдача, самоотречение, признание безусловной правильности подчинения личных интересов общественным, «я» — «мы», меньшинства — большинству, веру во всемогущество человека, государства, Красной Армии, чувство сопричастности индивидуума жизни всей страны, уверенность в скором осуществлении социалистического идеала, любовь к социалистической Родине, вождю — Отцу и Учителю, непримиримость к «врагам социализма» — «кулакам», «вредителям», «гнилой интеллигенции», «изменникам», «шпионам», «безродным космополитам», всем, кто стоял на пути строительства светлого будущего.

«Дух 30-х» выражался не только в созидательном пафосе строек, эмоциях праздничных парадов и демонстраций, но и в массовых митингах, манифестациях, коллективных заявлениях, требовавших беспощадной расправы

над «врагами народа», в отречении от «запятнавших себя» родственников, близких, друзей.

Уже сегодня ясны некоторые важнейшие опоры и исторические предпосылки «духа 30-х годов»: революционный романтизм, носители которого были в первых рядах индустриализации и коллективизации; классовая ненависть, жестокость, принципиальное отрицание милосердия и прочих «предрассудков»; древнейшие мифы о земле обетованной, верховном божестве, героях-титанах, мудром правителе; уцелевшие и актуализировавшиеся в сознании народа в силу целого ряда социальных причин нормы традиционного общинного жизнеустройства; реальное и невероятно быстрое изменение облика земли, свершавшееся не только на глазах, но и руками конкретного человека (психологический «эффект Робинзона»), отождествление «строительства социализма» со стройкой как таковой.

Автор известного автобиографического романа «Я люблю» писатель А. О. Авдеенко вспоминал: «Время тридцатых годов, двуликое — великое (...) и тяжелое. Вот это время и сформировало меня, рабочего великой Магнитки, призвало в литкружок, а потом и в литературу, воодушевило на создание романа „Я люблю“. Моя первая книга была, по существу, признанием в любви к преображенной стране, к советской власти, к партии. Таких, как я, энтузиастов, романтиков, самозабвенных строителей новой жизни, тогда были миллионы. В те же тридцатые годы миллионы людей существовали в совершенно ином времени, в иных обстоятельствах. Власти выявляли „вредителей“, судили их, приговаривали, сажали в тюрьмы, гнали в ссылку... Свирепствовал голод, кое-где вымирали целые деревни. Города были забиты деревенскими нищими. Рабочий человек, я, скажем, получал по карточкам восемьсот граммов, а то и килограмм хлеба. Моя мама жила в деревне — она и ста граммов не получала. ...Ограбленные, отчужденные от земли люди умирали. Несколько миллионов умерло, в том числе на Украине, которая всегда была хлебородной... Дошло дело до людоедства!..

Это правда. Но правда — и мои тогдашние ощущения. Без всякого преувеличения могу сказать, что до приезда на Магнитку я считал себя ничем. И когда стал работать на паровозе, когда стал ударником, заключил соцдоговор, то, естественно, появилась у меня гордость, самоуважение,

достоинство человеческое. Тогда я и написал „Я люблю“ — книгу, в которой немало восторгов по поводу наших достижений и горькой правды о наших бедах. Она писалась кровью сердца.

...Я был делегатом съезда Советов в Кремле, который подводил итоги первой пятилетки. Я, рядовой рабочий, приобщился к грандиозному государственному делу... Было чем гордиться. Есть о чем рассказать. Например, о том, что в своем выступлении на съезде я до небес превозносил Сталина. Говорил искренне, сердечно...».

В этой самохарактеристике четко просматривается типичная судьба и комплекс переживаний человека первых пятилеток. Быстрое превращение 20-летнего крестьянского парня в строителя «гиганта социализма», рабочего-ударника, «государственного человека». Состояние опьяняющего восторга от невероятного в своей стремительности перемещения в пространстве общественной жизни. «Был ничем — стал всем!». И как естественный выплеск этих эмоций — творчество: «Я люблю» (книга 1 — 1933 г., книга 2 — 1967 г.). Люблю Родину, социализм, Сталина... И все это на фоне здравого представления о том, что происходит в «другой» жизни, как живет родная мать и деревня... Маленький факт (килограмм — и сто граммов хлеба), но какую колоссальную информацию о времени и мировосприятии он несет! «Сто граммов» — голод, смерть. «Килограмм» — работа, жизнь, счастье.[15] Еще раз процитируем А. Вишневского: «...это была власть маргинальных поколений, потерявших почву под ногами и воодушевляемых химерической смесью идеализма и цинизма, смесью, настоянной на крестьянских идеалах уравнительности, недоверии к торговле и деньгам, то ли на христианском, то ли на коммунистическом мессианизме, на вере в хорошего царя вперемешку с культом великодержавности, с поклонением „техническому прогрессу“, „преобразованию природы“ и другим прелестям раннего индустриализма».[16]

Чередование войн, волн репрессий, голода и кратких промежутков мира и относительного улучшения жизни играло двоякую роль в жизни «духа 30-х». С одной стороны, как это ни невероятно и, может быть даже кощунственно звучит сегодня, этот трагический ритм эпохи способствовал укреплению оптимистических настроений. Для переживших унесший миллионы жизней голод 1932—

1933 гг. даже маленькая прибавка к столу, отмена продовольственных карточек воспринимались как огромное благо, источник радостей. То же самое можно сказать о кратком затишье репрессий после кровавых 37—38 гг.

В то же время разгул репрессий, разочарование в итогах штурмовой «реконструкции», катастрофа первых месяцев войны, цена победы, правда об уровне жизни народов Европы подрывали идеологические и психологические опоры энтузиастического сознания. Отечественная война нанесла сокрушительный удар комплексу «духа 30-х годов». Многие его носители погибли на фронте. Оставшиеся в живых начали осознавать истинные общечеловеческие ценности жизни. «Дух 30-х» потерял свою целостность и непосредственность как комплекс чувств, верований, представлений, мотиваций деятельности отдельного человека. Но остался жить в стереотипах массового сознания, пропагандистских клише и художественных произведениях.

Для понимания социально-бытовой и социально-психологической основы самодеятельного художественного творчества 30-х—начала 50-х гг. важны и представления о другом слое «трудящихся города и деревни». Как и во все времена, большинство людей руководствовалось в повседневной жизни так называемым здравым смыслом, унаследованными и благоприобретенными нормами и ценностями. Ценности и нормы, утверждаемые авторитетом государственной власти и принятые на уровне внешнего поведения, почти не затрагивали внутренних установок человека. Такой человек следовал предписаниям официальной идеологии «не столько под влиянием внутреннего убеждения, сколько в силу внешней необходимости», «при всякой угрозе насилия и наказания» он с «легкостью корректировал демонстративное поведение, не меняя ни взглядов, ни жизненных позиций».[17]

Два момента определяли жизнь этих людей: страх оказаться в местах не столь отдаленных и извечный инстинкт жизни, заставляющий приспосабливаться к любым, даже самым суровым условиям. Аморальность власти, бесчеловечность «казарменного социализма» закономерно вели к падению нравственности, высвобождению животных инстинктов.

Умонастроения, взгляды, жизненная позиция таких людей (обозначаемые и третируемые как «мелкобуржуаз-

ные», «мещанские», «пережитки» и пр.) восходили к традиционному крестьянскому и низовому городскому укладу. Они отличались консервативностью, сосредоточивались на житейском круге проблем. Вопреки действию государственной машины, направленной на разрушение традиционных, семейно-бытовых устойчивых связей и замену их другими — «социалистическими», эта среда упорно стремилась сохранить хотя бы остатки семейных, соседских, а отчасти и общинных отношений.

Сталинская модель культуры

Конец 20-х и первая половина 30-х гг. — период сложения новой государственной концепции культурного строительства, которая в середине 30-х выступает уже как вполне сформировавшаяся модель культуры. Говоря так, мы имеем в виду, что к этому времени, во-первых, в верхах складывается четкий образ-схема построения социалистической культуры, а во-вторых, создается ассортимент ее образцов, эталонов, стандартов для повсеместного тиражирования.

Центральной идеей, внутренним смыслом процесса «моделирования» было стремление собрать все наличные культурные ресурсы воедино под эгидой административно-командной системы, все «увязать и согласовать», как говаривал тов. Оптимистенко, незабвенный персонаж «Бани» Маяковского.

...Подобно тому как тысячи ручьев и речек сливаются в могучем потоке главной реки России, так множество самодеятельных артистов стекается на олимпиаду в Москву. На этой метафоре построен практически весь фильм Г. Александрова «Волга-Волга» (1938). Две основные группы персонажей добираются до общей цели разными способами: одни как законные представители творческих масс плывут на пароходе, другие — непризнанные самозванцы — самостийно, пешком, а затем на самодельном плоту... С одной стороны, сплоченный коллектив духового оркестра с классическим «Музыкальным моментом» Шуберта в качестве гвоздя репертуара, с другой — разношерстная компания самодеятельных декламаторов, свистунов, плясунов, песенников, эксцентриков, гармонистов во главе с доморощенным сочинителем песни о Волге — поч-

тальоном Стрелкой (Любовь Орлова). Судьбу тех и других, разделение на «чистых» и «нечистых» определяет и осуществляет «номенклатурный работник» Бывалов (Игорь Ильинский). Но, несмотря на все бюрократические усилия, речные мели и прочие препятствия, оба потока (организованная, коллективная, грамотная, профессионально ориентированная — и бытовая, индивидуальная, фольклорная самодеятельность) в конце концов сливаются в общем праздничном хоре олимпиады.

В свернутом виде та же самая идея слияния всех сфер художественной культуры в одном акте всенародного творчества представлена историей песни о Волге. В пространстве фильма она проходит все теоретически мыслимые стадии превращения. Возникнув как простейшая мелодическая мысль у девушки почтальона, она подхватывается ее друзьями, попутчиками, постепенно приобретая контуры широкой хоровой песни. Ее записывают на ноты, оркеструют для эстрадного состава, ноты попадают в руки профессионала — и вот уже рождается могучая тема концерта-симфонии! Народная песня, подвергнутая мастерской обработке, становится всеобщим достоянием в качестве произведения искусства. Сама Стрелка, добравшись наконец в Москву, не узнает в этом сверкающем чуде своей собственной песни, ее недоумение рассеивает композитор-вундеркинд, покровительственно заявляющий: «Твоя тема — моя обработка».

Идея слияния, единения всех слоев, элементов культуры закрепляется последовательным использованием вещественно-материальных символов эпохи. Паром в захолустном городке, плот, допотопный колесный пароход, белоснежный гигант-теплоход, красота волжских берегов и рукотворных чудес канала Москва—Волга, наконец, поражающее воображение провинциала здание столичного Речного вокзала — все это образует единый динамический ряд.

Та же идея единства общенародной культуры воплощалась в других музыкальных комедиях 30—50-х гг.: «Веселые ребята» (1934), «Музыкальная история» (1940), «Карнавальная ночь» (1956). Жанр музыкальной комедии обеспечивал повсеместное распространение и внедрение мифа в массовое сознание. Постоянными компонентами этого мифа были следующие мотивы: выдвижение самородка из самых низов на самый верх, творческое взаимо-

действие профессионалов, любителей, носителей устной культуры; слияние разнообразных по своему происхождению и художественному уровню явлений в крупном концертно-праздничном действе в большом зале, на главной площади большого города. Идеальной точкой пересечения всех линий, творческих потоков, судеб становилась Москва (Большой театр, Красная площадь, ВСХВ, ЦПКиО).

Многие мифы сталинской эпохи воплощались в организационно-управленческие структуры, энергичные действия чиновников по внедрению руководящих установок центра, в теоретические и методико-инструктивные разработки, стандартизированные формы «государственного» искусства.

Культура становилась объектом планирования в общегосударственном масштабе.

Уже в конце 20-х гг. при разработке первого пятилетнего плана были предусмотрены задания по развитию народного образования, кинофикации и радиофикации. О направленности и принципах планирования свидетельствовал, например, такой факт — декретировалось двукратное увеличение обеспеченности деревни газетами: не менее одной газеты на 5 крестьянских домов (против одной на 10 дворов в 1928 г.).

В 1932 г. при Госплане СССР создается специальное Управление культуры с секторами науки, искусства и массового просвещения.

В планах второй пятилетки (1933—1937) впервые появился раздел искусства. В нем определялись задания по количественному росту сети театров, кино, цирков, выставок, художественно-производственных мастерских. Были названы приоритетные очаги концентрации культуры — 15 наиболее крупных «национальных и промышленных центров». В третьем пятилетнем плане (1938—1942) предусматривался рост музыкальных коллективов и строительство первых телевизионных центров. Так в плановом порядке сверху все более детально определялись направления развития структуры культуры.[18]

В эти же годы стремительно разрасталась система партийного и государственного управления культурой. Первая половина 30-х гг. отмечена непрерывной реорганизацией. Функциональный принцип организации культурно-идеологического аппарата партии постепенно заме-

нялся отраслевым. В 1935 г. в ЦК ВКП(б) создается отдел культурно-просветительной работы, в ведении которого находились культурно-просветительные учреждения, радиовещание, кино, театры и творческие союзы. Само объединение столь разных сфер точно выражало устремление партийно-бюрократической мысли. Подобные культурно-просветительные отделы были созданы повсеместно на уровне республиканских, краевых и областных комитетов. Централизация и унификация управления культурой сопровождались непрерывным количественным разрастанием управленческих органов, сеть которых становилась все более частой, действительно всеохватной. Все это было лишь частным проявлением бурного развития административно-бюрократической системы, ее интенсивного клеточного размножения в результате всевозможных реорганизаций. Приведем только один пример. В маленькой Армении в 1930 г. было создано сразу 25 административных районов. В 1937 г. к ним прибавилось еще 7. В каждом из них соответствующий набор партийных, государственных, комсомольских, профсоюзных органов, отделений добровольных обществ и т. д. и т. п. Один из функционеров тех лет вспоминал: «Установка о тотальном районировании пришла сверху. Поначалу мы не очень-то поняли, для чего это нужно. Потом уже стало выясняться, что так легче центру. В одночасье можно выдавать разнарядки, приказы, установки. Все люди на виду у местного руководства, все на учете... Все видно, все слышно...».[19]

Аналогично развивалась государственная и общественная система управления культурой. Единый в 20-х гг. орган — Наркомпрос дробился на ряд специализированных ведомств: Кинокомитет (1929), Радиокомитет (1933), Всесоюзный комитет по делам искусств (1936), Комитет по культурно-просветительной работе (1946) с соответствующими подразделениями в республиках, краях, областях.

С 1932 г. по 1957-й создаются творческие союзы: архитекторов, писателей, композиторов, художников, кинематографистов. При этом СНК СССР создает Оргкомитеты и утверждает Уставы союзов.

К середине 30-х гг. складывается система центральных органов методического руководства художественной само-

деятельностью: ВДНТ им. Крупской, ЦДХС ВЦСПС, ЦДКА им. Фрунзе, ЦПКиО, ЦДХВД.

На этом фоне всеобщего регулирования особенно показательна судьба добровольных обществ. Вслед за разгромом краеведения последовала ликвидация многочисленных гуманитарных научных обществ при Комакадемии (1932—1933), Общества друзей радио (1934), Автодора (1935), Общества пролетарского туризма (1936), Всесоюзной ассоциации работников науки и техники для содействия социалистическому строительству (1937), Всесоюзного общества изобретателей (1938). К концу 30-х гг. помимо ДСО практически функционировало два крупных всесоюзных общества: Союз воинствующих безбожников (в начале 1931 г. — 3.5 млн. человек, представителей 100 национальностей) и ОСОАВИАХИМ.[20]

Происходило стремительное сокращение, а по сути дела — полная ликвидация массовых самодеятельных организаций. Все нити управления культурой сосредоточивались в руках партийно-государственного аппарата.

Так воплощалась новая модель культуры на административно-управленческом уровне. Ее научно-теоретическим и одновременно образно-пропагандистским проявлением стал журнал «Народное творчество».

В январе 1937 г. вышел первый номер журнала «Народное творчество» — органа Всесоюзного комитета по делам искусств и ВЦСПС. Это был не ведомственный, узкоспециализированный, посвященный какому-либо участку культурно-просветительной работы, виду искусства или художественной самодеятельности журнал, но периодическое издание нового типа, задачей которого было представить социалистическую художественную культуру как нечто цельное, единое, монолитное. Отсюда стремление обеспечить «равное представительство» на страницах журнала всех сфер художественного творчества (фольклор, профессиональное искусство, самодеятельность), национальных культур, видов, жанров и форм и утвердить их «равноправие» в строительстве новой общенародной культуры. Журнал «Народное творчество» не только служил трибуной для провозглашения этих идей, но и был их овеществленной формой, выступал предметным воплощением модели культуры. Поэтому сегодня особый интерес представляет журнал как ц е л о е: совокупность текстов, иллю-

стративный ряд, компоновка материалов, «сквозные» сюжеты и идеи, системы понятий и лозунгов.

Открывался журнал либо идеологической передовой статьей, либо речью Сталина или постановлением ЦК ВКП(б).

Постоянным компонентом были обильные публикации образцов устного и декоративно-прикладного народного творчества, репродукции картин и скульптур самодеятельных и профессиональных художников. Последние две-три страницы посвящались письмам, библиографии, инструктажу, хронике.

Основу каждого номера составляли три блока материалов (соответствовавших основным звеньям модели культуры): о традиционном народном творчестве, профессиональном искусстве, художественной самодеятельности. Как правило, сохранялась именно такая последовательность этих «блоков».

Что же реально представляли собой эти разнообразные материалы, призванные дать претендующую на полноту панораму художественной культуры?

Многонациональный фольклор обычно был представлен произведениями «народной литературы» (былины, песни, сказы и сказки) и традиционных промыслов (лаковая миниатюра, ковры, вышивки, резьба, ювелирные изделия). Ряд материалов рассказывал о народном театре (скоморохи, кукольники, балаганные зрелища). Среди авторов — крупнейшие советские искусствоведы и сами мастера народного творчества, «народные профессионалы».

Проблематику профессионального искусства раскрывали статьи о жизни и творчестве классиков мировой литературы, театра, музыки, крупнейших советских писателей, режиссеров, актеров, композиторов, хореографов, художников. Мастера искусств регулярно выступали на страницах журнала с изложением своего творческого кредо и практическими рекомендациями, обращенными к участникам художественной самодеятельности.

Самодеятельности посвящены развернутые обзоры олимпиад, конкурсов, смотров, выставок, фестивалей, декад национального искусства и праздничных выступлений, монографические очерки о лучших армейских, городских и колхозных коллективах, их руководителях, артистах. Нередко сами «мастера самодеятельного искусства» рассказывали о своем творческом пути.

Объединяющую функцию выполняли проблемно-теоретические статьи, посвященные вопросам народного искусства, историзма, социалистического реализма и советского исполнительского стиля, героя и героического начала в народном творчестве и профессиональном искусстве. Одновременно эти статьи выделяли и утверждали круг приоритетных тем и мотивов художественного творчества в СССР.

На страницах «Народного творчества» Шекспир встречался с Е. М. Михайловой — «драматургом деревни Навилье», Станиславский — с учителем Ф. М. Сусловым, режиссером народного театра с. Троицкий Посад Горно-Марийского р-на, Пушкин — со сказительницей М. С. Крюковой, Качалов — с доцентом В. А. Смысловым, 30 лет игравшим на самодеятельной сцене... Это не могло не рождать у читателей — участников художественной самодеятельности — чувства сопричастности «большому» искусству. «Соседство» профессионалов и любителей, их товарищеское сотрудничество должно было зримо выразить идею демократической культуры нового типа, где якобы рухнули перегородки и все более сокращаются расстояния между народами, временами, мастерами и массой...

Журнал создавал многоцветную и гармоничную картину кипучей художественной жизни, которая, однако, не соответствовала действительности.

Какой, например, представала на страницах журнала самодеятельность второй половины 30-х гг.?

Огромное место занимали разнообразные материалы о театральных коллективах.

Среди них преобладали «солидные» статьи историко-искусствоведческого типа, посвященные победителям различных конкурсов и смотров. Реальные достижения ряда любительских трупп — например, московского клуба завода «Каучук», ленинградских клубов фабрики ГОЗНАК, «Красный деревообделочник» — возводились в ранг образцовых и одновременно типичных, вполне доступных при условиях нормально поставленной работы. Так создавался идеализированный образ самодеятельного театрального коллектива: стабильного, имеющего прочную материальную базу, профессионально оснащенного, безусловно ориентированного на принципы реалистического театра типа МХАТа и Малого, опирающегося на класси-

ческую русскую, зарубежную и советскую драматургию и литературу.

Едва ли не идеалом самодеятельного творчества представала на страницах журнала армейская художественная самодеятельность.

Подробно рецензировались многочисленные армейские конкурсы, олимпиады. Особенно внимательно журнал следил за ансамблем песни и пляски, этой эталонной формой культуры 30—50-х гг., родившейся именно в Красной Армии. По образцу театрализованных программ Краснознаменного ансамбля строились открытия и закрытия декад национального искусства, программ ТНТ, концертные отделения торжественных мероприятий, оформлялись массовые сцены в театральных спектаклях и кинофильмах. Именно на основе исключительной распространенности форм ансамбля песни и пляски формируется обиходно-ироническая «расшифровка» понятия «художественная самодеятельность»: «все пляшут и поют».

Выступившая в середине 30-х гг. на передний план и безусловно количественно преобладавшая музыкально-хореографическая самодеятельность ориентировалась журналом на монументальные формы театрализованного концерта. В качестве эталона утверждались опять-таки программы Краснознаменного ансамбля, его колхозно-крестьянского эквивалента — реорганизованного хора им. Пятницкого и Ансамбля народного танца под руководством И. Моисеева.

Изосамодеятельность, усиленно переводимая на рельсы стационарно-студийной работы, была представлена на страницах «Народного творчества» станковой живописью и скульптурой. Это были произведения-победители, выявленные в результате тщательного отбора в системе многоступенчатых выставок, отрецензированных в обзорах. Репродукции и фотографии журнала ясно показывают, что отбор производился прежде всего с позиций идеологической значимости четко и недвусмысленно формируемой темы. Среди них — «Завод», «Зажиточная колхозная семья», диптих «Старая деревня» и «Новая деревня», «Чапаев», «Сталин и Ворошилов на фронте», «И. В. Сталин с детьми» и т. д. Даже картина под нейтральным названием «Пейзаж» несла в себе символы эпохи индустриализации и коллективизации: патриархальная природа и тра-

диционная изба на фоне сияющей громады пролетов моста.[21]

Характерно, что произведения самодеятельных художников давались в одном ряду (даже в одном и том же номере журнала) с работами профессионалов. Этот картинно-скульптурный ряд опять-таки должен был утвердить представление об уже достигнутом единстве изобразительного искусства страны. Тематика отбираемых профессиональных работ, их художественный уровень рождали у читателей именно такое ощущение. Достаточно перечислить несколько названий: «Колхозники читают Сталинскую Конституцию» (Ф. Малаев), «Ударники в ложе Большого театра» (О. Яновская), «В красноармейском лагере слушают грамзапись доклада тов. И. В. Сталина на Чрезвычайном VIII съезде Советов СССР» (П. Калашников), «Молодежь на карнавале в ЦПКиО им. Горького» (И. Гурвич).

Предельно ясно на страницах «Народного творчества» определялись функции фольклора, его место в единой общенародной художественной культуре. Новый подход сформулирован был уже в передовой первого номера журнала.

«Наше „народное" искусство — это не экзотика (...) и не безымянное „коллективное" творчество...», а индивидуальное творчество всем известных и чтимых мастеров. Именно от них, ударников-маяков, «мы ждем дальнейшего развертывания национального по форме и социалистического по содержанию искусства».

По своему статусу народные мастера — прежде всего певцы, сказители, поэты, сказочники — практически приравнивались к крупнейшим деятелям культуры.

Характеризуя изменения социального статуса «певцов, былинных сказителей, сказочников», М. Азадовский писал: «...сплошь и рядом выдающиеся носители фольклорного искусства получают материальную поддержку в виде единовременных пособий или даже, порой, пожизненных пенсий. Недавно ряд выдающихся сказителей-сказочников и певцов-былин — принят в число членов Союза писателей». Они — «почетные люди у себя на родине и частые гости в столицах и краевых центрах — на олимпиадах, на научных заседаниях, на съездах Союза писателей». Так же, как выдающиеся писатели, актеры, музыканты, наиболее известные народные поэты избирались депу-

татами в Верховный Совет СССР, носили гордое звание орденоносцев.[22]

Сходными оказываются и формы бытования их произведений. Они переводятся на многие языки, широко печатаются, изучаются в школе, звучат по радио, исполняются с профессиональной и любительской сцены. Едва ли не в каждом номере «Народного творчества» можно было прочесть новое произведение Джамбула Джабаева, «Гомера XX века» Сулеймана Стальского, Марфы Семеновны Крюковой и десятков других народных писателей и поэтов. Цитаты из их творений вместе со строками Пушкина, Горького, Маяковского украшали клубы, школы, аллеи ПКиО.

В каких же образцах представал многонациональный фольклор на страницах журнала?

Большое место занимали сказы и сказки о подвигах новых героев («Сказ о Поколен-Бороде» — о О. Ю. Шмидте, «Сказка про Ивана-героя и его товарищей» — о папанинцах), о событиях государственной важности.

Часто печатались в изобилии появлявшиеся и охотно записывающиеся «старые песни на новый лад».

...Светит месяц, светит ясный,
Словно речь заводит,
Кругом звезды молодые,
Как в золоте, ходят.
То не месяц ясный светит,
То отец наш Сталин.
Горе он убил, и все мы
Счастливыми стали...[23]

Логическим завершением фольклорной «политики» журнала стали материалы последнего номера — № 4 1939 г.

В передовой статье «Создадим эпос сталинской эпохи» читаем: «В древней Греции на основе народного творчества была создана гениальная поэма „Илиада“. В нашей стране на основе замечательных народных произведений мы можем создать „Сталиниаду“, отображающую величие героической сталинской эпохи. Творчество братских народов Советского Союза уже сейчас располагает богатейшим материалом для создания нового эпического произведения мирового значения о героике нашей эпохи.

Нужно только продумать систему работы над таким произведением и порядок его издания».

Главное направление такой работы было ясным: «...важно не только собирать и записывать фольклорные произведения (...), нужно помогать сказителям создавать новое, всемерно повышать их культурный уровень и расширять их творческий кругозор».[24]

Постоянным элементом журнала были репродукции лаковых миниатюр и росписей мастеров Палеха, Холуя, Мстеры. Ни один вид (жанр) декоративно-прикладного и изобразительного искусства не был представлен так широко.[25] Можно найти здесь классические работы крупнейших мастеров, вошедшие в золотой фонд советского искусства: иллюстрации И. Голикова к «Слову о полку Игореве», пушкинские «Бесы» И. Вакурова, горьковский «Буревестник» Н. Зиновьева (роспись для Дворца пионеров Метростроя на ст. Лось). Но преобладали произведения на современные темы индустриального, колхозного и оборонного строительства: «Мощь обороны», «Колхозная улица в выходной день», «Вождь социализма и ликующий народ» и т. д.

Почему же именно лаковая миниатюра заняла в журнале господствующее положение?

Нам представляется, что в ней сконцетрировались основные культурно-идеологические постулаты «Народного творчества».

Миниатюра выступила здесь понятным всем воплощением единства множества слагаемых и смыслов культуры: традиции и современность, корневое, вечное — злободневное, актуально-идеологическое; фольклорное и профессиональное, индивидуально-кустарное и артельно-производственное, централизованно-организуемое, планируемое и управляемое; бытовое и внебытовое, предназначенный для домашнего, личного использования подарочный предмет (шкатулка, пудреница, брошка) — и картина; сельское и городское, локальное, местное, национальное — и предназначенное для всеобщего, всесоюзного использования. Ко всему прочему лаковая миниатюра воплощала идею синтеза искусств: декоративно-прикладного, живописи, литературы (сюжеты и образы), праздничного действа-зрелища (сюжеты, композиция, мажорный, жизнеутверждающий эмоциональный тонус).

За этим непосредственно воспринимаемым слоем скрывался глубокий смысл.

Подобного рода произведения наилучшим образом служили созданию новой мифологии, ибо актуальные идеологические смыслы находили здесь опору в корневых особенностях народного искусства и народного сознания, в традиционной мифологии языческого и христианского происхождения.

Мифотворчество, создание и утверждение мифов — сверхзадача, на осуществление которой работали все элементы журнала.

В мозаично-орнаментальной картине культурной жизни, представленной на его страницах, переплелось реальное и вымышленное. Действительно, процессы и факты «из жизни» фольклора, профессионального искусства, художественной самодеятельности в структуре журнала оформились в мифологическую триаду: представление о единой и монолитной народной культуре, утверждение об уже достигнутой счастливой и зажиточной, с каждым днем все более радостной жизни, образ богочеловека — Творца и Учителя, Отца и Защитника.[26]

Теоретическим обоснованием мифа о монолитном единстве слагаемых культуры выступала развиваемая в общетеоретических статьях журнала концепция народности. Последняя трактовалась как отражение в литературе, искусстве и народном творчестве истории героической борьбы угнетенных классов, их вождей, героических подвигов советского народа.

Культ героического и героя, распространившийся на все сферы жизни, пронизывал и сферу литературы и искусства. Здесь также целенаправленно выявлялись свои «вожди» и «герои». Совершенно исключительное значение приобретала фигура Горького — «вождя пролетарской литературы». Выходец из низов, поднявшийся до вершин мировой культуры, человек, не понаслышке знавший фольклор и активно использовавший его для создания революционно-героических произведений, писатель, выдвинувший идею коллективного — общенародного — создания «Истории гражданской войны», «Истории фабрик и заводов», «Истории женщин» и т. д., — Горький выступал живым воплощением нового единства культуры.

И для того времени это выглядело закономерным, ибо сама литература провозглашалась ведущим, стержневым

видом художественного творчества. Мы уже говорили о «подтягивании» фольклора к творчеству литературного типа. То же происходило с театром, музыкой, живописью, даже архитектурой. На первый план выступили сюжетность, повествовательное начало, словесное формулирование темы, идеи, образа, опора на литературные первоисточники, ассоциации, цитаты. Неоклассическая архитектура, литературно-программная симфония, «песенная опера», драмбалет, приоритет литературно-драматургической основы в театральном искусстве, сюжетно-тематическая станковая картина и скульптура как основной жанр изобразительного (в том числе народного) искусства — вот наиболее характерные проявления «литературоцентризма» культуры эпохи.

Отметим здесь некоторые принципиальные, на наш взгляд, различия в жизни слова в культуре 20-х и 30-х гг.

Роль словесного начала в 20-е гг. определялась массированным вторжением в быт и искусство живого, действенного, ярко и яростно реагировавшего на изменение ситуации, устно импровизированного слова: ораторской и митинговой речи, диалога и полилога диспутов, дискуссий, газетно-журнальной публицистики и полемики, ее «говорного» стиха, боевых лозунгов, подлинных документов. Слово тяготело при этом к зримой, игровой, театрально-действенной форме. В годы революции и гражданской войны литература и поэзия существовали преимущественно не в книжной, письменной, а устно-зрелищной форме (поэтический вечер-концерт, инсценировка, праздник, плакат, реклама).

В 30-е гг. многовариантность устных дискуссий сменяется безапелляционностью руководящего доклада. На первый план выходит печатный текст — благо борьба с неграмотностью приносила плоды. Цитата, сентенция-изречение, канцеляризм анкет и протоколов, проникавшие в разговорную речь, формирование обязательного общемассового фонда художественной литературы — все это способствовало вытеснению из быта словесно-игровых, «синтетических», «полуустных» форм бытия литературы. Живое слово получает специальную «ячейку» в структуре профессионального и самодеятельного творчества — область художественного чтения, речевой эстрады.

Итак, важнейшей функцией «Народного творчества» было создание образа единой народной социалистической

художественной культуры, внедрение этого образа в сознание читателя, главным образом — работников соответствующих отделов партийно-государственного аппарата «на местах», культпросветработников, руководителей художественных коллективов, внушение мысли, что эта новая культура, как и социалистическое общество, уже построена, уже живет полнокровной жизнью.

Параллельно шел активный процесс приведения реальной художественной практики в соответствие с образом этой всенародной социалистической культуры, «созидания» ее идеальных, образцовых «действующих моделей».

Красная Армия и соцкультура

Как известно, в период нэпа численность вооруженных сил страны и военный бюджет подверглись значительному сокращению (к 1925 г. численность армии была сокращена в 10 раз, а расходы на РККА «составили всего половину расходов на Наркомат путей сообщения»[27]). В 30-х гг. РККА вновь становится мощной подсистемой советского общества с развитой материальной базой, практически автономной сферой жизнедеятельности миллионов людей. Возрождение военно-коммунистической идеологии сказалось и в том, что армия снова начинает рассматриваться как одна из ведущих сил культурного строительства. «Наша армия, — говорил нарком обороны Ворошилов, — должна быть не только несокрушимой опорой для дела освобождения труда, защитницей всего государства, она должна также быть — и не может не быть — действительно социалистической школой нового человека, человека социализма, строителя новых форм жизни, новой социалистической культуры».[28]

Армейская художественная культура 30-х гг. выстраивалась в точном соответствии с официальной концепцией социалистической культуры. Именно в армии модель государственной художественной культуры могла быть воплощена с наибольшей полнотой и последовательностью. Единообразная структура армии, четкая организация быта, дисциплина, субординация позволяли осуществлять централизованное директивное руководство, вписывать духовную жизнь, самодеятельное творчество в уставные рамки.

К середине 30-х гг. сложилась развитая система армейских учреждений культуры — ленинских уголков, красноармейских клубов, гарнизонных и окружных Домов Красной Армии (ДКА).[29] Здесь работали учебные кабинеты, библиотеки, киноустановки, радиоузлы, самодеятельные художественные коллективы. На сценах ДКА регулярно выступали профессиональные театры и концертные бригады.

Естественной для армии стала и система поэтапных смотров, конкурсов, олимпиад художественной самодеятельности — ротных, полковых, дивизионных, армейских, окружных.

Армия располагала наибольшими возможностями для привлечения профессиональных художественных кадров в самодеятельные коллективы: мобилизация выпускников консерваторий, театральных и художественных учебных заведений, большие средства крупных ДКА для оплаты вольнонаемных специалистов, развитие военно-шефской деятельности союза РАБИС, творческих союзов, театров, филармоний. На периферии многими самодеятельными коллективами руководили жены командиров, получившие специальное художественное образование.

Наконец, для создания «единой общенародной культуры» в армии, как казалось руководству, были и все необходимые социальные предпосылки. Молодежь всех наций, классов, социальных групп оказывалась в одинаковых условиях армейской службы, осваивала единый минимум политических и военно-технических знаний. Для реализации программы «воспитания нового человека, человека социализма» с 1934 г. директивно определяется и культминимум. 26 апреля 1935 г. начальник Политуправления Красной Армии (ПУРККА) Я. Гамарник подписал приказ об обязательном чтении газет. Политработники должны были «привить каждому бойцу и командиру насущную потребность и вкус к ежедневному чтению газеты», организовывать ежедневные коллективные (громкие) читки, транслировать газетные новости через полковые радиоузлы и т. д.[30]

В том же году вводится «литминимум» — обязательная программа чтения художественной литературы по годам прохождения службы. Журнал «Красноармейский клуб» в статье «Первые шаги литминимума в РККА» отмечал: «Директива начальника ПУРККА требовала от военкомов

и помполитов устанавливать порядок чтения литературы в зависимости от уровня грамотности».[31]

В 1934 г. приказом начальника ПУРККА № 3 определялся «минимум художественной самодеятельности роты и клуба». В «Положении о красноармейских клубах» (февраль 1935 г.) говорилось: «Каждый красноармейский клуб обязательно создает (...) красноармейский хор или ансамбль красноармейской песни; струнный или шумовой оркестр; драматический кружок; эстрадную группу...».[32]

Высшим проявлением «новой культуры нового человека» в армии должны были служить образцовые показательные коллективы и особые крупномасштабные формы показа достижений красноармейского искусства.

...1 февраля 1935 г. в Москве, в Большом театре, в присутствии руководителей партии и правительства во главе с И. В. Сталиным состоялся праздничный концерт красноармейской художественной самодеятельности для делегатов VII съезда Советов СССР. Вечер имел грандиозный успех. Приказом наркома обороны (№ 23 от 17 февраля 1935 г.) было награждено 87 человек исполнителей и руководителей коллективов, все остальные 2959 участников получили подарки, на что в распоряжение ПУРККА выделялось 50 тысяч рублей.

Форма этого представления была апробирована на Всеукраинском и Закавказском съездах Советов и в свою очередь стала модельной, образцовой для окружных смотров и олимпиад красноармейской художественной самодеятельности. Последовала очередная директива Гамарника. В ней предписывалось:

«Всемерно использовать в самодеятельности подлинно народную музыку, песни и пляски народов СССР»;

«Включить в репертуар коллективов самодеятельности и отдельных исполнителей лучшие образцы классического наследия и современных авторов. К этому делу должны быть широко привлечены кадры бойцов, пришедших в армию после окончания консерваторий, музыкальных, балетных, театральных, хоровых школ и техникумов...».

Кроме того, предлагалось усилить значение местного, отражающего жизнь и быт конкретной части, самодеятельного репертуара (обозрения, частушки, лубки и т. д.).[33]

Нормативное определение трех составных частей «единой общенародной культуры» дополнялось росписью об-

разцовых коллективов «окружного значения», которые должны были организовать и взять под свое непосредственное руководство политуправления всех военных округов страны. «ПУ МВО — массовый хор, балалаечный оркестр, массовый коллектив русских плясок, массовый самодеятельный оркестр, ансамбль баянистов. ПУ УВО — массовый украинский хор, ансамбль украинской песни, ансамбль бандуристов, коллектив украинских плясок. ПУ Среднеазиатского ВО — узбекский коллектив (национальный оркестр, хор, пляски), туркменский, киргизский, казахский коллективы. ПУ Краснознаменной Кавказской армии — массовый хор грузинской песни, ансамбль гурийской песни, ансамбль чонгуристов, два национальных струнных оркестра (в азербайджанской и армянской дивизиях), два коллектива национальных плясок (в грузинской и армянской дивизиях)» и т. д.[34]

Вернемся к памятному концерту в ГАБТ, который воплотил в себе идеал и одновременно задал основные параметры красноармейского искусства.

Каждое из трех отделений этого грандиозного концерта имело свои акценты, воплощало определенную идею. Открывался концерт выступлением сводного (600 человек) духового оркестра Московского гарнизона, который под руководством дирижера ГАБТ А. Ш. Мелик-Пашаева исполнил Финал IV симфонии П. И. Чайковского.[35] Кроме него в первом отделении выступил Ансамбль красноармейской песни ЦД КФ и полутысячный самодеятельный («шумовой») оркестр под управлением С. А. Чернецкого.

Второе отделение символизировало братство народов СССР. Свои песни и пляски показали «красноармейцы, командиры и жены начсостава» Украины, Белоруссии, Узбекистана, Татарии, Башкирии. В финале отделения выступили представители народов Закавказья и Северного Кавказа.[36]

В третьем отделении была представлена эстрада. В нем выступили акробаты, физкультурники, жонглеры, джазы, ансамбль краснофлотской пляски Балтфлота.

Программы крупных коллективов на всем протяжении концерта прославились номерами «затейнического» характера. Перед занавесом, за которым на исходные позиции выдвигался очередной «массив», выступали соло и ансамблями баянисты, гармонисты, балалаечники, гусляры, свистуны, танцоры, звукоподражатели... В центре второго

отделения на авансцене 20 человек — участников оркестра пробочников Черноморского флота — исполнили увертюру к опере «Кармен».

Искусство в лагерях

Другой сферой жизни миллионов людей 30—50-х гг., которая до конца обнажала сущность сталинизма, истинное лицо «общенародного» государства, подлинное состояние и положение культуры, были так называемые исправительно-трудовые лагеря. Принудительное единство всех слоев населения, социальных и возрастных групп, «вавилонское столпотворение наций, профессий, дарований, интеллектов...».[37] Всеобщее равенство достигалось здесь согласно гениальному замыслу вождя, учителя и отца низведением человека до последнего порога физического и духовного существования. Жизнь в лагерях и лагерная культура, искусство, укладывающееся в те же единообразные формы, которые существовали вне зоны, — одна из самых трагических страниц нашей духовной истории.

...Лагерь в 100 километрах от Тайшета. «Одно из самых пронзительных первых впечатлений, связанных с музыкой: вечером в так называемом клубе — концерт самодеятельности заключенных. Меня зовут, поначалу раздраженно отмахиваюсь, — мыслимо ли? Все же уговорили. Вхожу в переполненное помещение, где на сцене происходит нечто невероятное: молоденькие девушки в расшитых украинских блузках и темных юбках поют хором, чистейшими звонкими голосами и очень увлеченно:

...Словно небо высока ты,
Словно море широка ты,
Необъятная дорога
Молодежная!!!

В первый момент — шок, явственное ощущение, что помешалась. Позднее в самодеятельности участвовала сама: пришло понимание, что для нас, зеков, это благотворно — и для „артистов", и для зрителей».[38]

Сегодня, читая воспоминания, дневники, письма, постоянно спотыкаешься о такого рода факты. Гастроли культбригады заключенных по Колыме. Театр оперетты в

Ухте, играющий «Сильву», джаз-оркестры, оперно-симфонические коллективы, балет, пляски. И тут же рядом блатные песни, универсальный жаргон, изощренный мат...

Как относиться ко всему этому? Как совместить несовместимое?

Мы не ставим себе целью исследование этой огромной и сложнейшей проблемы, «неожиданно» возникшей перед исторической и искусствоведческой наукой. Феномен «лагерной культуры» только начинает вырисовываться во все расширяющемся потоке фактов. Но достаточно отчетливо обозначились уже некоторые механизмы ее формирования и функционирования.

...«Архипелаг ГУЛАГ». Отлаженная автономная система организации производства и «быта» миллионов людей. Огромное «государство в государстве». Один «класс» его населения составляли полноправные граждане, государственные служащие. Вполне понятно, что их культурное сознание определялось приоритетами, установками, иерархией ценностей «государственной» культуры.

Основной массой «народонаселения» были заключенные — представители всех слоев общества, цвет народа, носители всех культурных традиций многонациональной страны. И все они — профессор, артист, офицер, инженер, рабочий, землепашец, скотовод, охотник — находились в одинаково бесправном положении раба...[39]

Огромные творческие ресурсы, неограниченные возможности отбора «человеческого материала» даже при минимальных художественных потребностях начальства создавали условия для культурной деятельности. К тому же действовали инструкции о культурно-воспитательной работе, осуществлявшиеся лагерными КВЧ (культурно-воспитательными частями). Но, как утверждает Л. Разгон, «все лагерные начальники любили искусство и поощряли создание лагерных „агитбригад“, как еще со времен Беломорканала стали называться ансамбли самодеятельных артистов. В беломорканальские времена они действительно были любительскими. Ну, а в конце 30-х годов можно было создать отличный коллектив из вполне профессиональных и даже известных артистов».[40]

И создавали! «Колымская царица» — начальница Маглага А. Р. Гридасова «сыграла свою положительную роль в судьбах многих талантливых людей». «Хотя уровень ее познаний в искусстве, мягко говоря, оставлял желать луч-

шего», а вкусы не выходили за предел того, «что ласкало слух и очи», она создала «уникальную по своему составу культбригаду, куда входили известные (...) заключенные драматические актеры, музыканты, певцы, танцоры». Эта культбригада составила основу Магаданского музыкально-драматического театра. «Творческому коллективу, работавшему на Магаданской сцене в 40-е годы, мог бы позавидовать любой театр страны. Режиссер Л. Варпаховский, народные артисты Ю. Кольцов-Розенштраух и А. Демич, известный исполнитель русских и цыганских романсов В. Козин, джазист Э. Рознер, ученик Кордовского и академии живописи В. Шухаев, художник И. Махлис (художник-постановщик фильмов «Чапаев», «Золушка», «Небесный тихоход»), ученик Нейгауза пианист А. Шварцбург, балерины Большого театра, столичные музыканты, артисты Ленинградского оперного театра имени Кирова, других театров страны».[41]

Среди лагерного начальства находились меценаты, любители «высоких» проявлений искусства — оперы, классического театра, балета, симфонической и камерной музыки.

...Соловки, середина 30-х гг. Драматическим театром руководит один из лидеров советского театрального авангарда Лесь Курбас. Среди его постановок тех лет — «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Аристократы» Погодина, «Интервенция» Славина...[42]

...Послевоенная бухта Ванино. Начальник пересыльных лагерей — полковник-меценат. Участник знаменитой ванинской культбригады Асир Сандлер вспоминал: «Какой это был состав! Профессор Таллинской консерватории Эвальд Турган, его постоянный аккомпаниатор аккордеонист Терми, ведущие вокалисты Куйбышевского, Свердловского и многих других театров оперы, оперетты, великолепный драматический тенор Мухин, лирический тенор Малюк, скрипач Жора Фельдгун, прекраснейшие инструменталисты-виртуозы, драматические актеры и режиссеры (...) А концертная программа у нас была отработана до совершенства, и не одна. Ведь состав культбригады в период ее расцвета — 46 человек».[43]

...Конец 40-х гг. Начальник Устьвымлага майор Выползов собрал «всех сохранившихся живых художников, скульпторов, резчиков, краснодеревщиков. (...) Они делали дивную керамическую посуду, которая бы украсила

любую выставку, любой музей. Они выпиливали из березового капа необыкновенные шкатулки, сигарницы, папиросницы с инкрустациями, с секретными сюрпризами... (...) И столяры — не столяры, а настоящие художники! — изготовляли из разных сортов мебель, которой можно было обставить любой дворец. На маленьком кожевенном заводике дубили из оленьих шкур замшу, а варшавские портные кроили из них костюмы, поражавшие воображение своей нерусской элегантностью. Там же выделывали драгоценные меха, шили горностаевые одеяла».[44]

Крепостное лагерное искусство выстраивалось по модели «общенародного социалистического», сохраняя типовой набор видов, жанров, произведений, авторских имен, формы бытования. И... воспроизводя жизнерадостный энтузиастический «дух 30-х годов»!

Наиболее типичными были культбригады, выступавшие со сборными концертами. Так, «эстрадный музыкально-драматический коллектив» культурно-воспитательного отдела Юглага (Хабаровский край) состоял из 16 человек: «драматическая группа из 4 актеров, 1 певец (из Ленинградского оперного театра — баритон), 2 плясуна, 1 виртуоз-балалаечник и оркестр в составе — 3 скрипки, кларнет (саксофон), флейта, цугтромбон, две трубы, два баяна, туба, контрабас (домра), две гитары, альт-балалайка и ударник...». Программа включала классическую музыку, советские песни, скетчи и «обычно по одному номеру западноевропейской танцевальной музыки».[45]

Существовала и гастрольная практика. Концертные группы разъезжали по отдаленным лагпунктам, награжденным за «трудовые успехи». Д. Гачев в августе 1943 г. писал: «Несколько дней тому назад мы возвратились из своей летней концертной поездки. На протяжении двух месяцев дали свыше шестидесяти концертов. Приходилось часто выступать по два раза в день — днем и вечером. Выступали несколько раз на открытом воздухе — прямо в забое перед рабочими. Все наши концерты прошли с большим подъемом — это тем труднее было, что нам приходилось соревноваться с четырьмя концертными коллективами, которые странствовали по всей Колыме великой, и нам не пришлось ни разу ударить в грязь лицом. В общем, выдержали экзамен с честью. Теперь усиленно готовим новую программу и к середине сентября выедем снова».[46]

В системе ГУЛАГа существовали и клубы, иногда весьма солидные, предназначенные для культурного обслуживания лагерной администрации, проведения торжественных мероприятий, концертов, вечеров отдыха. Здесь подневольные артисты «услаждали начальство своими талантами. Они ставили моднейшие в то время пьесы: „Славу“ Гусева, „Платона Кречета“ Корнейчука и прочие жизнеутверждающие высокохудожественные творения. Певцы и певицы исполняли „Синий платочек“, „Чайку“, „Ты ждешь, Лизавета...“ и другие полюбившиеся народу произведения из кинофильмов и не кинофильмов. Балерины и плясуны откалывали огневые и опять-таки жизнеутверждающие танцы. Скрипачи и виолончелисты ослабевшими пальцами играли „Рондо каприччиозо“ Сен-Санса и „Песню без слов“ Мендельсона. Ибо хотя начальники больше любили жизнеутверждающее, но они все же были людьми, и им было приятно время от времени немного погрустить в теплом и уютном зале клуба под негромкую и меланхоличную мелодию инструмента».[47]

В воспоминаниях Льва Разгона есть эпизод, в котором сложнейшее переплетение социальных, психологических, политических и эстетических смыслов предстает в чрезвычайно наглядной и концентрированной форме.

Начальник Ухтимлага, «владелец» опереточной труппы, которой руководил знаменитый Константин Эггерт, приехал в Устьвымлаг «для обмена опытом». Привез и оперетту, которая после совещания показала на клубной сцене «Сильву».[48] «...ей-богу! — Это было не хуже, чем в оперетте на Большой Дмитровке! Глаза блестели у красавиц в дивных и роскошных туалетах не меньше, чем искусственные тэтовские бриллианты на шее, в ушах, на пальцах. Умопомрачительны были красавцы в элегантных фраках, которые они носили профессионально, умело и эффектно. И так идиотски сильно хотелось верить, что где-то, в каком-то неведомом царстве-государстве, существует жизнь с такими вот конфликтами, что можно почти всерьез переживать такие вот драмы... „Помнишь ли ты, как улыбалось нам счастье?“ — радостно-страдальчески пела Сильва, и я физически наслаждался этим страданием, этой истомой в голосе, всем блеском театральной роскоши, парадом красоты и радости.

Спектакль кончился. В фойе джаз из зеков Комендантского лагпункта играл наимоднейшее польское танго,

офицеры начали выводить в круг своих толстых и румяных дам, чьи туалеты, несмотря на все переделки, все же сохраняли элегантность и стиль чужой жизни».[49]

...А в то же время у «артистического» подъезда клуба слышались возгласы конвоиров: «Чего ползаете, как вошь по мокрому!..», «Давай разбирайся, живо!», «А ну становись, быстро!», «Разговоры!». «Арестанты — мужчины и женщины, одетые почти одинаково в ватные штаны, мятые телогрейки и уродливые бушлаты, — устало, привычно-нехотя выстраивались в конвойную колонну, конвой торопил их, материл, он спешил отвести зеков... чтобы еще вернуться и если не потанцевать, то хоть посмотреть на танцы». То были актеры, только что блиставшие на сцене. Теперь «они стали обыкновенными, нашими, со всеми следами возраста, многих этапов, дикой усталости и такого мне знакомого желания скорее, как можно скорее дойти до теплого барака, раздеться, выпить кружку кипятка с куском хлеба...

А все равно, они, наверное, были благодарны меценатам за то, что им не надо было вставать на развод, идти в темноте в лес на непереносимо тяжелую и губящую людей работу».[50]

Классическая оперетта с ее нереальными героями и салонно-аристократическим антуражем, мелодраматическими ариями и канканом. Праздничный бал с офицерами... А рядом — бараки с нарами и парашами, «столовые» с баландой, водой и хлебом, ставшая привычной смерть от побоев, надругательств, непосильного труда, истощения...

Голодные рабы на сцене играют господ, танцуют, поют о вольной, изобильной, счастливой жизни...

Именно в лагерях обнажилась вся суть «государственной» культуры, ее отношение к системе и человеку, именно «лагерное искусство» являло собой беспощадно точную картину социокультурной ситуации во всей стране.

Ярко и определенно проявился механизм упрощения, сведения всего многообразия искусства к «монолиту» массовой культуры. Имея в своем распоряжении весь спектр художественных традиций (их носителей), лагерная система отбирала из нее вполне определенные элементы. Здесь встречалось вроде бы все — от «Славянских танцев» Дворжака, увертюры к «Кармен» и сцены письма Татьяны из оперы «Евгений Онегин» до городских романсов, советских песен и их эстрадно-джазовых обработок. Однако

в контексте лагерной культурно-воспитательной работы, ее единообразных форм этот «мир искусства» усреднялся, снижался, приобретал характер «профессиональной клубной самодеятельности». Так парадоксальным образом осуществлялась одна из программных установок 30-х гг.: самодеятельность, ориентированная на учебу у профессионального искусства, в перспективе должна была сравняться с ним по уровню мастерства... Еще один страшный «оборотень», перевертыш сталинской эпохи.

Эмоциональной доминантой в соответствии с «социальным заказом» надзирателей становилась эстрадная праздничность, развлекательность, красивость.

Художники, по характеру своего дарования, артистической профессии соответствовавшие требованиям системы, или сумевшие приспособиться к ней, или волею случая нашедшие образованного покровителя среди «сильных мира сего», обретали «свободу», попадали в привилегированное положение. Столь же унизительно-бесправное и безнравственное, как и у собратьев «на воле».[51] Лагерные исполнители жизнеутверждающих стихов, песен, танцев на собственной шкуре испытывали всю меру физического и морального страдания. И если им удавалось в той или иной степени облегчить свою участь, то иллюзий относительно «окружающей действительности» у них быть не могло.

И тем не менее краткие мгновения искусства, прикосновения к красоте (и даже красивости) среди беспросветного мрака жизни не только для артистов-исполнителей, но и для остальных зеков означали очень многое, поддерживали человеческое в человеке.[52] Витальный смысл обретала даже привычность, стереотипность репертуара; именно его узнаваемость, возможность подпеть, мысленно повторить строки, подсвистеть и т. д. бесконечно расширяли поле ассоциаций, ощущений, напоминающих о той далекой «нормальной» жизни, о принадлежности «лагерной пыли» к семье людей.

И не случайно такой популярностью пользовались лирика Есенина, романтические романы и романсы, «Элегия» Массне и т. п. — все, что было бесконечно далеко от лагерной реальности. Одним из самых удивительных явлений «лагерного искусства» было творчество Гийома дю Вентре — французского поэта XVI в., рожденного фантазией двух заключенных лагеря «Свободное» на трассе ны-

нешнего БАМа в середине 1940 г. Молодые Яков Харон и Юрий Вейнерт несколько лет сочиняли изящные сонеты, а в 1947 г. даже «издали» рукописную книгу с портретом дю Вентре, переделанным из фотографии Вейнерта.

«Эти стихи, — писал Харон, — были для нас не целью, а средством...». «Сонеты Гийома дю Вентре, — комментирует А. Симонов, — не давали ослабеть в авторах (...) чувству своей особой натуры и бросали вызов судьбе».[53] И таким же вызовом был тайный праздничный концерт, устроенный обитателями женского барака холодной весной 1953 г.

К этому времени в бараке была снята радиоточка, конфискованы немногочисленные книги и журналы, отняты все существовавшие развлечения. «Перед Первомаем, — вспоминает Н. Кравец, — мы обязаны были сдать в каптерку все красные тряпки — ленточку ли, косынку ли... — никаких тебе праздников! Только на работу не выводили». Но наперекор судьбе, несмотря на ужесточение режима, заключенные женщины решили провести «нелегальную» маевку. «Ох, какой у нас был концерт! Читали стихи (я — «О советском паспорте»!), пели, играли на гребешках, я — негромко на скрипке, Марина Спендиарова подпевала. Праздник удался на славу. (...) Все прошло благополучно, и начальство так и не узнало, что „контрики“ отметили советский праздник».[54]

В лагере, с его системой тотального надзора и контроля — проглядели нелегальный праздник! Конечно, этот случай — исключительный (как и «феномен» дю Вентре). Но в то же время и типичный — в том смысле, что система, даже в лагерной ее модификации, отнюдь не была всесильной и всеохватной. А официальные, санкционированные, «государственные» формы искусства вовсе не были исчерпывающе универсальными, хотя и претендовали на это.

Существовала огромная сфера «низовой» лагерной культуры. Тут тоже было все: блатной и крестьянский фольклор, городской романс и эстрадный шлягер, высокая поэзия и анекдот, те же общераспространенные классические произведения... Наряду с относительно замкнутыми «субкультурами», отражавшими социальное строение лагерного сообщества, существовал и общераспространенный слой языковых, песенных, этикетных и т. п. элементов.

* * *

В лагерной, армейской «художественной культуре», в материалах журнала «Народное творчество» наиболее последовательно и откровенно проявились черты и свойства концепции единого, общенародного, а по существу государственного искусства.

Принудительное единство достигалось за счет упрощения, усечения, усреднения всех сфер художественного творчества: фольклора, профессионального искусства и самодеятельности.

Мы хорошо знаем, как это было в сфере профессионального искусства. По существу происходило сознательное и целенаправленное разрушение, срезание богатого разнообразного и противоречивого слоя высокой культуры: разрушение памятников, физическое уничтожение художников, заключение в лагеря, идеологические «проработки», запрет публикаций, исполнения произведений; неизбежная творческая деградация «помилованных» и «приближенных» коллективов и мастеров в условиях господства вульгарной социологии и универсального канона социалистического реализма. Но именно профессиональное искусство и должно было служить основой объединений всех наличных творческих сил, задавать нормы, создавать образцы. Оно должно было составить стержень культуры, создавать основную массу потребляемой в стране «художественной продукции», используя все имеющиеся ресурсы (классическое наследие, многонациональное народное творчество). Произведения литературы и искусства идейно и эстетически призваны были воспитывать народные массы, составлять ядро репертуара художественной самодеятельности.

Участники художественной самодеятельности, овладевая основами профессионального мастерства, осваивая классическое наследие, современное советское искусство и богатства фольклора, под руководством и при активной шефской помощи профессионалов должны были приобщаться и постепенно подниматься к высотам художественной культуры. Наиболее одаренные из них должны были составить ближайший резерв кадров профессионального искусства.

Принципиально важной особенностью концепции культуры 30—50-х гг. и ее материализованных форм яви-

лось включение фольклора в качестве важнейшего компонента. Напомним, что отношение к нему в предыдущее десятилетие было ареной острейших столкновений, бурных дискуссий. Теперь же в верхах возобладал иной, положительный взгляд на фольклор, обусловленный, во-первых, тем, что в нем видели уже не творчество отсталого, патриархально-консервативного «носителя мелкобуржуазной идеологии», а творчество крестьянина-колхозника, полноправного члена социалистического общества. Во-вторых, на отношение к фольклору влияла национальная политика, направленная на демонстративное утверждение единства национальных культур.

Фольклор рассматривался прежде всего как богатейший источник художественно-выразительных средств, приемов, форм, образов, как неисчерпаемая «сырьевая база» литературы и искусства.

Характерными для эпохи были попытки переосмысления фольклора как явления устного народного творчества, замена самого понятия «фольклор» более широким определением «народное творчество» (в которое, впрочем, вкладывалось самое различное содержание). На словах фольклор уравнивался в правах с другими сферами художественной культуры. Но это отнюдь не означало, что судьба его складывалась благополучно. Дело в том, что прагматический в своей основе подход к фольклору как источнику, «сырью» для чего-то иного, более высокого, современного и культурного приводил к деформации его как целостного специфического явления, к включению его на правах элемента в систему «синтетических», «общенародных», общераспространенных городских культурных форм. По существу фольклор получил статус концертно-сценического жанра клубной художественной самодеятельности («народные хоры», «ансамбли песни и пляски», «оркестры национальных инструментов» и т. д.). Устное поэтическое творчество «подтягивалось» до творчества литературного типа — казалось бы, с самыми благими намерениями (придать фольклору новый импульс развития, сделать его активным компонентом культурной жизни, поднять общественный престиж традиционных видов народного творчества и наиболее талантливых мастеров). Широкая практика переводов и обработок, прямое сотрудничество ведущих «мастеров» фольклора с профессиональными писателями — вот главные средства, методы

сближения литературы и фольклора. Но результат, как можно было судить по образцам, рекламировавшимся «Народным творчеством», оказался иным: перед нами в большинстве случаев не фольклор, не литература, а самодеятельное словесно-поэтическое письменно бытующее творчество людей, вышедших из фольклорной среды. При наличии внешних атрибутов фольклорных жанров это был в основном тот самый «псевдофольклор», против которого на словах активно выступали авторы журнала.

«Профессиональная самодеятельность» была не только порождением экстремальных условий лагерной жизни, но по существу и магистральным путем развития культуры сталинской эпохи. Так осуществились в уродливой, трагифарсовой форме утопии теоретиков пролетарской культуры. «Буржуазный индивидуализм» художника был подчинен «диктатуре пролетариата», но ему на смену пришла не «самодеятельная игра победившего класса», а централизованно-управляемая всеобщая псевдосамодеятельность в четко очерченных зонах. Художественную самодеятельность загоняли в рабочие, колхозные, красноармейские клубы, дома и дворцы культуры, ДКА, охватывали разветвленной сетью смотров, конкурсов, олимпиад, декад.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Гуревич А. Я.* Историческая наука и историческая антропология // Вопросы философии. 1988. № 1. С. 68.

[2] См.: *Куцев Г. Ф.* Новые города. М., 1982. С. 9; Народное хозяйство РСФСР в 1982 году: Стат. сб. М., 1983. С. 5.

[3] «Предвоенное» время отмечено непрерывной цепью военных действий: конфликт на КВЖД, борьба с басмачами (ликвидация к 1934 г.), война в Испании, бои у Хасана и Халкин-Гола, финская война... «Геометрический центр» эпохи 30—50-х — четырехлетие Великой Отечественной, завершение которой совпало с началом ядерного противостояния и «холодной войны».

[4] В 1936 г. Азербайджанская, Армянская и Грузинская ССР, входившие ранее в РСФСР, непосредственно вошли в СССР; Казахская и Киргизская автономные республики стали союзными; в 1939 г. присоединены Западная Белоруссия и Западная Украина; в 1940-м — Литва, Латвия и Эстония, образована Молдавская ССР.

[5] В 1927—1928 гг. в стране было 1037 средних учебных заведений с 189 000 учащихся. В 1940—1941 гг. — соответственно 3773 и 974.8 тыс. Данные по вузам (те же годы): 148, 168.5 тыс. студентов; 817, 811.7 тыс. студентов.

[6] С 1926 по 1939 г. возникло 482 новых города и 352 поселка городского типа. С 1941 по 1945 г. появилось 70 новых городов, главным образом на Урале и в Сибири. В послевоенное время ежегодно создавалось по 25 (в отдельные годы — 35—40) новых городов. По данным А. Г. Вишневского, с 1929 по 1939 г. городское население увеличилось на 27—28 млн чел. «Гибель деревни — главное событие истории России XX века». См.: *Вишневский А. Г.* На полпути к городскому обществу // Человек. 1992. № 1. С. 17.

[7] В 1926 г. на каждого горожанина приходилось в среднем более 8 кв. м полезной площади, а в 1940 г. — 6.5 кв. м. Лишь около трети городов имели водопровод и общественный транспорт, одна десятая — канализацию; теплофикация и газовое хозяйство развивались лишь в 12 городах страны. Большинство населения проживало в коммунальных квартирах, ветхих деревянных домах, «временных» бараках. Питание основывалось на обильном потреблении хлеба, круп и картофеля. См.: Советская культура в реконструктивный период. 1928—1941. М., 1988. С. 403, 402.

[8] «Тотальному разрушению подверглась сама культурная основа, вокруг которой формировалась деревня, — пишет К. Мяло. — ... „Культура“ в собственном смысле слова как земледелие и „культура“ как духовная деятельность занятых земледелием людей» (*К. Мяло*. Оборванная нить // Новый мир. 1988. № 8. С. 255).

[9] Цит. по: Советская культура в реконструктивный период... С. 17.

[10] Разовый тираж газет вырос с 9.4 млн экз. в 1928 г. до 38 млн в 1936 г. Произошло это за счет резкого увеличения тиражей центральных газет и появления массы двухполосных малоформатных газет политотделов МТС (позднее — районных газет). В то же время сократились тиражи журналов и книг. В 1928 г. общий тираж журналов составил 303 млн экз., в 1938 г. — 170 млн, в 1940 г. — 245.4 млн. Книг в 1928 г. было издано 270.5 млн экз., в 1931 г. — 851.7 млн, а в 1940 г. — 462.2 млн экз. Следует учитывать, что большую часть общего тиража книг составляли школьные учебники и общественно-политическая литература для массового читателя. В том числе в 1936 г. тиражом 43 млн экз. был издан доклад И. В. Сталина о проекте Конституции СССР, а в 1938—1939 гг. тираж «Краткого курса истории ВПК(б)» превысил 15 млн экз.

Впечатляет и динамика радиофикации страны: количество радиоточек с 348 тыс. в 1928 г. возросло до 5.9 млн в канун войны. Однако «большинство граждан либо не располагало радиоточками, либо проживало в районах, не охваченных радиовещанием». В 1940 г. в стране насчитывалось 28 тыс. киноустановок, на одного человека в среднем приходилось 5—6 посещений киносеансов. Наконец, несколько показателей, характеризующих «бытовой» культминимум. В 1940 г. производство фотоаппаратов достигло 355 тыс. штук. Все данные приводятся по кн.: Советская культура в реконструктивный период... С. 76—77, 80—81, 82, 85—86, 88.

[11] Достаточно сказать, что и в 1939 г., по данным переписи населения, каждый пятый житель страны старше 10 лет был полностью неграмотен.

[12] Катастрофическую роль в судьбе народов СССР сыграло перманентное плановое перемещение огромных масс людей по огромной тер-

ритории. Жители обжитых районов европейской части страны миллионами насильственно переселялись на Север, в Сибирь, на Дальний Восток. Малые народы Севера, Сибири, Дальнего Востока «стягивались» к «точкам оседания», опорным поселкам и «культбазам». Не прекращались попытки «цивилизовать» цыган, превратить их из кочевников в передовых рабочих и колхозников. Исключительные масштабы «национально-организаторская» деятельность государства приняла в 40-е гг. По политическим мотивам полностью были переселены целые народы: немцы Поволжья, крымские татары, калмыки, чечены, ингуши, балкарцы, карачаевцы, турки-месхетинцы, корейцы...

13 См. раздел «Сталинская модель культуры».

14 *Гуревич А. Я.* Историческая наука и историческая антропология. С. 63—64.

15 См.: Литературная газета. 1987. 15 окт.

16 *Вишневский А. Г.* На полпути к городскому обществу. С. 23—24.

17 См.: Советская культура в реконструктивный период... С. 582—583.

18 Там же. С. 56—59.

19 *Балаян З.* Свято место... // Литературная газета. 1989. 22 февр. Реальное всевидение и всеслышание непрерывно размножавшегося бюрократического аппарата и органов госбезопасности дополнялись бесконечным умножением изображений всевидящего и всезнающего Вождя. «Все в Советском Союзе, — писал в «Русском дневнике» Джон Стейнбек, — происходит под пристальным взглядом гипсового, бронзового, нарисованного или вышитого сталинского ока. Его портрет висит не то что в каждом музее — в каждом зале музея. А его бюст — перед всеми аэропортами, железнодорожными вокзалами и автобусными станциями. Бюст Сталина стоит во всех школьных классах, а портрет висит часто прямо против бюста. В парках он сидит на гипсовой скамейке и обсуждает что-то с Лениным. Дети в школах вышивают его портрет. Одной из самых могучих индустрий в Советском Союзе является, несомненно, рисование и лепка, отливка, ковка и вышивание изображений Сталина. Он везде, он все видит» (Огонек. 1989. № 9. С. 19).

20 См.: Советская культура в реконструктивный период... С. 51.

21 См.: Народное творчество. 1937. № 1, обзор второй Всероссийской выставки самодеятельных художников, колхозников и совхозников.

22 См.: *Азадовский М.* Новая фольклористика // Народное творчество. 1938. № 12. С. 10.

23 Записано от колхозника Н. Кравченко, 65 лет: Народное творчество. 1937. № 5—10. С. 13.

24 Известный собиратель сказок, писатель А. И. Нечаев приводил в пример свою работу со сказочником Матвеем Коргуевым: «Я ездил с ним в Ленинград. Познакомил его с писательской общественностью, показал город, смотрели фильм „Чапаев“ (...) Не исключена возможность, что созданный им, с моей точки зрения неплохой, сказ „Смерть Чапая“ является следствием проведенной с ним работы. Я ему никаких заданий не давал. Встречи с писателями, ознакомление с реальной жизнью привели его к тому, что он сам почувствовал необходимость говорить новым голосом».

Такой «деликатной» методике «естественного» погружения в новый материал Нечаев противопоставлял многочисленные примеры

«грубой работы». «Мне пришлось в августе прошлого года побывать в одном научно-исследовательском учреждении. И вот я вижу: сидит там девушка, а перед ней — бородатый человек. Девушка читает ему главу из романа „Хлеб“. „Через день, — говорит она сказителю, — должна быть готова былина о Ворошилове“» (Народное творчество. 1939. С. 24—25).

Но ведь по существу речь идет об одном и том же! Спорили лишь о «степени деликатности» применения метода «литературной работы с мастерами народного творчества».

25 Всего в 26 номерах — 61 репродукция.

26 На страницах журнала воспроизведено около 50 разнообразных изображений Сталина (портрет, вышивка, ковер, скульптура, часть сюжетной композиции и т. д.). Большинство изображений В. И. Ленина входит в разряд парных работ диптихов либо является элементом изображения «диалога вождей» в больших исторических полотнах.

27 См.: *Сироткин В.* Уроки нэпа // Известия. 1989. 9 марта.

28 Оборона СССР. Военгиз. [М.], 1937. С. 625.

29 Ленинские уголки вели текущую политпросветработу среди красноармейцев, должны были служить базой «низовой» самодеятельности части. Красноармейский клуб обслуживал весь личный состав и «членов семей командного и начальствующего состава». Гарнизонные ДКА в основном вели работу «среди командного и начальствующего состава и членов их семей». См.: Культработа в РККА. 1937. № 10—11. С. 11, 13.

ДКА располагались в лучших зданиях городов, бывших дворянских собраниях, особняках. Возводились и новые здания, вроде грандиозного Минского ДКА имени Ворошилова (арх. Лангбард). О том, что представлял из себя этот ДКА, можно судить по описанию Крючкина. О чем бы ни говорил автор — о вестибюле, фойе, кинозале, ресторане, учебном комбинате, бассейне, гимнастическом и тяжелоатлетическом залах, лектории, библиотеке, студии для прослушивания грампластинок и т. д., он употреблял слова «грандиозный», «огромный», «мрамор», «колонны», «красное дерево», «скульптура и картины». Для танцев служил большой колонный зал, где были блестящий паркет, «шелковые и бархатные портьеры и гардины, лепные потолки, ковры, зеркала, хрусталь, бронза» (Культработа в РККА. 1937. № 2. С. 14—17).

30 Красноармейский клуб. 1935. № 5. С. 5.

31 Там же. № 9. С. 1. Как и везде, в армии тут же нашлись энтузиасты-«ударники». «В Н части... выдвинули „встречный план“, чтобы овладеть литминимумом к Октябрьской годовщине, то есть в полгода». В другой части расписали литминимум по месяцам. «В мае предлагается читать книги: „Цусима“, „Железный поток“, „Тихий Дон“, „Разгром“, в июне — „Поднятую целину“, а в сентябре — обязательно Л. Толстого» (Там же).

32 См.: Красноармейский клуб. 1935. № 5. С. 13—14.

33 Там же.

34 См.: Там же.

35 Вечер красноармейской художественной самодеятельности // Правда. 1935. 2 февр.

36 Там же.

[37] *Кравец Н.* Шесть лет «еж» // Советская музыка. 1988. № 9. С. 84.
[38] Там же. С. 82.
[39] В лагерях было немало «обыкновенных преступников: изменников, дезертиров, бандитов, грабителей, насильников, убийц и т. д. Этот преступный мир, независимо от сортировки Уголовным кодексом, имел свою неофициальную иерархическую градацию, начиная от „воров в законе" и „блатных" и кончая „красными шапочками" (осужденными военнослужащими) и „безмастьем"» (*Савченко Б. А.* Колымские мизансцены. М., 1988. С. 9).
[40] *Разгон Л.* Непридуманное // Юность. 1989. № 2. С. 35.
[41] *Савченко Б. А.* Колымские мизансцены. С. 8, 10.
[42] Соловки (Воспоминания Ю. И. Чиркова) // Советская культура. 1989. 4 марта.
[43] *Сандлер А.* Мы были выше и упрямей. Из записок реабилитированного // Собеседник. 1987. № 43 (октябрь). С. 12.
[44] *Разгон Л.* Непридуманное. С. 35. Все это предназначалось как для собственного внутреннего потребления, так и на «экспорт», для подарков вышестоящему начальству.
[45] *Гачев Д.* «Была бы только воля...» // Советская музыка. 1988. № 5. С. 105.
[46] Там же. С. 104.
[47] *Разгон Л.* Непридуманное. С. 35.
[48] «В труппе пел превосходный премьер Харбинской оперетты, танцевала Радунская из Большого театра, оркестр составляли первоклассные музыканты, среди которых знаменитый виолончелист Крейн...» (Там же).
[49] Это были трофейные вещи из Восточной Пруссии, которые переделывались лагерными портными.
[50] *Разгон Л.* Непридуманное. С. 35—36.
[51] Б. А. Савченко рассказывает об Эдди Рознере: «Он выходил всегда во фраке с бабочкой, набриолиненными остатками волос на висках и аристократическими усиками. Иногда он поражал публику тем, что брал второй инструмент и на двух трубах одновременно исполнял „Караван". Один раз я видел его за колючей проволокой. Он вышел из барака в ярко переливающемся японском или китайском халате, с чашечкой кофе, сощурился на солнце. Бросил взгляд на волю, увидел меня, улыбнулся, сверкнул золотой фиксой и произнес: „О, кэй!" Жизнь для него, видимо, была прекрасна» (*Савченко Б. А.* Колымские мизансцены. С. 4).
[52] Все относительно! Л. В. Варпаховский после двухлетних мытарств, изнурительных работ, рискуя жизнью, идет в соседний лагерь, где, как он прослышал, работала культбригада: «Когда он открыл дверь барака самодеятельности, его первым чувством было ошеломление: чисто, светло, натоплено. На длинном столе чайник и кружки с чаем. И много-много хлеба. Лафа! На стене коврик с лебедями. Блатные на верхних нарах играют в карты» (Там же. С. 15—16).

В этом смысле чрезвычайно выразительна история с цветником Усть-Сурмогского отделения Усожлага (1952 г.), рассказанная Л. Разгоном. Клумба, разбитая главврачом, бывшим земским доктором, «была гордостью лагпункта, самый последний шакал не осмеливался

сорвать цветок». Вечером душистые цветы «пахли с такой пронзительной силой воспоминаний, что иногда останавливалось дыхание».

И вот эта общелагерная красота в одно мгновенье была уничтожена по приказанию прибывшего с инспекцией генерал-майора Тимофеева, начальника ГУЛАГа лесной промышленности НКВД. А «на другой день надзиратели ходили по баракам и обрывали у любителей домашнего уюта бумажные кружева на нарах, выкидывали цветы, набранные в лесу и доцветающие в жестяной банке, срывали с подушек, набитых стружками, домашние наволочки с вышивкой» (Там же. С. 39—40).

[53] *Симонов А.* Поэт, которого не было? // Советская культура. 1988. 27 дек.

[54] *Кравец Н.* Шесть лет «еж». С. 84.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ГОДЫ ВОЙНЫ

Великая Отечественная война необратимо изменила естественный ход жизни. «Война стала *бытом* миллионов. Люди столько пережили, передумали, перечувствовали, столько повидали на войне, как будто прожили вторую жизнь. Война дала каждому выстраданный личный опыт, новые мысли о жизни и людях».[1] Эти слова писались в 1942 г. Прошло лишь несколько месяцев войны. Люди не только сражались, погибали, работали сверх всяких сил — они *жили* в условиях войны: фронта, тыла, оккупации, плена. Окопы, землянки, блиндажи, лесные партизанские лагеря, короткие привалы в поле, деревенской избе, полуразрушенном пригороде, бесконечные эшелоны. В этих экстремальных условиях естественно изменилось и бытие художественной культуры.

Вновь была опровергнута классическая формула: «Когда гремят пушки — музы молчат». Эренбург писал: «Я не думаю, что музы на поле боя молчат. Но музы, как и люди, меняются на поле боя. Они не только многое приобретают, они от многого отказываются».[2]

Мы не собираемся писать историю художественного творчества в годы войны. Как и прежде, нас интересует то новое, что возникает внутри самодеятельного искусства, его отношения с профессиональной культурой и фольклором, с одной стороны, и государственной политикой — с другой.

Война сводила, объединяла в одном месте, пространстве и времени носителей разнообразных культурных традиций, людей разных национальностей, уровня образования и т. п. По существу, армейская часть, партизанский отряд, лагерь — это малые социально-культурные «среды» военной поры. Вот почему самодеятельное начало стало определять творческую жизнь.

В армейских частях возникали самые различные художественные коллективы смешанного состава и жанра. Вот, например, история походного эстрадного театра, одним из создателей и участников которого был Ю. Южанин, пионер «Синей блузы» 20-х гг.

«В нашей части нашлись свои поэты, артисты, художники, музыканты — профессионалы и любители. Как-то само собой вышло, что организовалась группа культармейцев, писавших пьесы, создававших песни, изощрявшихся в сочинении злободневных частушек». На «вооружении» у культармейцев «обычное имущество походного театра: гитары, бубны, мандолина и неизменная двухрядка». В репертуаре — одноактная пьеса «Партизаны пришли», сценка «Мизинец», героем которой является «бдительный советский патриот, разоблачающий диверсанта», частушки, оригинальный конферанс «кашевара» и «горниста». И конечно — боевые песни. «На сцене появлялась двухрядка — друг бойца, а иногда и целый инструментальный ансамбль. Из публики выходили певцы, они затягивали волжскую или украинскую лирическую песню, которую тут же сменяла разveселая краснофлотская пляска».[3]

На одной из фронтовых выставок изоискусства, развернутой прямо на передовой, «в сушилке лесопильного завода» были выставлены работы известного художника-палешанина, участника Нью-Йоркской выставки 1939 г. красноармейца Блохина и рисунки начинающих любителей, вроде младшего политрука В. Нестерова.[4]

В каждой конкретной ситуации в ход шли все имевшиеся под рукой мобилизованные творческие ресурсы — независимо от их происхождения и культурного статуса. К тому же отлаженные механизмы организации и управления культурой в начале войны оказались парализованными.

Обратимся к фронтовой литературе.

Тысячи профессиональных литераторов — журналистов, писателей, поэтов — оказались в действующей армии

и партизанских отрядах. Появилось несчетное множество фронтовых, армейских и дивизионных газет, боевых листков, рукописных журналов, листовок, песенно-стихотворных плакатов и т. д.

Даже беглое знакомство с огромным массивом оперативной «местной» печати позволяет сделать вывод о быстрой переакцентировке функций прессы.

Публицистика военных лет — статьи, очерки, рассказы, стихи К. Симонова, И. Эренбурга, А. Толстого, Е. Петрова, В. Гроссмана, Н. Тихонова, Л. Соболева, А. Суркова, А. Платонова, Б. Лавренева, Б. Полевого, А. Гайдара, М. Шолохова и многих, многих других — мгновенно обретала новую жизнь в песнях, эстрадных номерах, театральных спектаклях, фильмах. Многие из этих произведений быстро фольклоризировались, бытовали во множестве «местных» и индивидуальных вариантов.

Снизу шел встречный поток — солдатский и партизанский агитационный фольклор.

«На фронте рождаются и передаются из уст в уста раешники, частушки, поговорки, веселые и добродушные — о боевых товарищах, злые и едкие — о врагах, — писала в январе 1942 г. газета «Литература и искусство». — Еще несколько месяцев назад были сомнения в том, нужны ли во фронтовой печати „веселые уголки“. Теперь мы стали свидетелями бурного притока в эти уголки красноармейских материалов. А на Западном фронте появилась даже насущная потребность в издании журнала „Фронтовой фольклор“. Уже вышло пять номеров, причем в каждом из них растет удельный вес красноармейского творчества».[5]

Привычные деления на виды и жанры искусства здесь были несущественны. Фольклорно-самодеятельная природа этого явления обнаруживается в самих механизмах его существования и, может быть, прежде всего — в появлении целого слоя народных типов, героев солдатского творчества.

Гриша Танкин, Иван Хватов, Сеня Пулькин, Никита Штык, Василий Теркин, Андрей Ястребок, Кузя Истребков и десятки их братьев по духу и оружию — это не просто литературно-сценические персонажи. Как подлинно фольклорные, мифологические герои они жили в солдатской среде активной, действенной жизнью.

Часто им приписывались реальные подвиги конкретных бойцов той или иной части — и новые частушки, поговорки, рассказы индивидуального или коллективного происхождения. В своих частях они выполняли функцию летописца, носителя местного эпоса. Они даже могли вести переписку![6]

Это был результат в полном смысле коллективного самодеятельного творчества. Герои-персонажи рождались в народной среде, в их дальнейшей жизни наравне с бойцами принимали участие профессиональные литераторы и художники. Сородители Гриши Танкина — А. Сурков и Ц. Солодарь. На Ленинградском фронте действовал Вася Теркин, известный еще с финской войны. Отмечая важную роль рисунка в массовой популярности и богатой жизни образа Теркина, Ц. Солодарь писал: «Тексты к этим рисункам делают поэты Б. Лихарев, А. Решетов, Н. Тихонов и другие по темам, выдвигаемым бойцами. А некоторая часть текстов написана самими бойцами».

Подобные персонажи быстро стали известны не только на фронте. Фольклорная литература оживила многие, казалось бы, уже окончательно захиревшие и превратившиеся в псевдонародные формы художественной самодеятельности. Раешники, лубки, сценки, частушки, куплеты «с участием» дяди Власа,[7] Вани Плавкина,[8] Максима Зениткина[9] и других получили повсеместное распространение.

Те же механизмы фольклорно-самодеятельного мышления оперативно использовало агитационное кино.

Уже в 1941 г. вышло несколько «боевых киносборников», в работе над которыми принимали участие известные советские кинорежиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Герасимов, К. Юдин и др. Среди составлявших киносборники небольших новелл видное место заняли агитационные переделки популярных фильмов, песен, литературных произведений. Здесь оживали мифологические герои довоенных лент, творились новые сказочные персонажи.

...Улизнув неведомым образом от настигавших его пулеметных очередей, выходил на берег Урала живой и невредимый Чапаев. Осуществилась заветная мечта юных зрителей. Хитро улыбался Василий Иванович знакомой улыбкой Б. Бабочкина — и вот уже в папахе, в развевающейся бурке, с шашкой наголо летел на лихом коне вперед, в гущу боя.

...На экране — темный кинозал. Заканчивается показ фильма о Максиме. Зрители встают, чтобы покинуть зал... и вдруг Максим неожиданно обращается к ним: «Минуточку, товарищи!». Зажигается свет, и с экрана сходит Борис Чирков в кожанке. Оживший киногерой, окруженный радостными зрителями, произносит энергичную агитационную речь. С новым сатирическим антифашистским текстом звучит песня «Крутится, вертится шар голубой»...

...Бессмертный Швейк дурачил тупых фашистов в новелле С. Юткевича «Новые похождения Швейка» (Боевой киносборник. 1941. № 7). А в 1943 г. появился одноименный полнометражный фильм.

Точно так же сложилась судьба другого популярного киногероя, «родившегося» в киносборнике 1941 г., — Антоши Рыбкина.[10] Популярность этих героев многократно усиливалась их кровным родством с персонажами армейского фольклора.

Продолжали развиваться и традиционные любительские формы художественного творчества, ориентированные на профессиональное искусство, «книжную» поэзию и литературу. Как обычно, они ориентировались на всевозможный, какой только был под руками, готовый репертуар. Когда же его не хватало или он не вполне удовлетворял конкретным местным потребностям, чувствам, настроения, те же любители сочиняли стихи, рассказы, песни, интермедии и т. д.

Среди таких любительских сочинений были вполне оригинальные произведения.[11] Другие представляли собой переделку литературно-музыкального первоисточника, возникали на основе стихотворных моделей популярных песен, прозаических произведений, фильмов и т. д.

В очерке А. Евнина «Песня освобожденного района» подробно описан процесс создания одной из таких песен, певшейся на мотив утесовской «То не тучи, грозовые облака».

То не тучи над Полою поднялись,
То не вихри с грозной бурей обнялись.
Это черная фашистская орда
Из Германии нагрянула сюда.

«Четыре строки песни сложил человек с ружьем, в лесу, в конце лета прошлого (1941) года. Крестьяне шли по дорогам. Самолеты врага били по ним из пулеметов.

Первый труп ребенка, лежавший у сосны, вблизи деревни, оповестил о приходе фашистов. Крестьяне прятались в лесах».

Началось создание партизанского отряда. «Человек с ружьем» — колхозник Евгений Малинов записал в шалаше:

Когда солнышко клонилось на закат,
Созывал Трофим Петров своих ребят.
Собирайтесь-ка, ребята, в дружный стан.
Создадим отряд бесстрашных партизан.

Песня стала летописью жизни и борьбы отряда. Вот один из ее боевых фрагментов:

Темной ночью по заснеженной тропе
Подошли они к деревне Иломле,
И четыреста немецких басурман
Удирали от полтавских партизан.
Но не всем бандитам удалось уйти.
Пули метко их косили по пути.
Смело били перетрусивших врагов
Партизаны Голованов, Иванов.

С развитием наступления войск Северо-Западного фронта «уже не только партизан Евгений Малинов сочинял эту песню. Ее сочинял весь отряд: каждый боец вкладывал в нее свою мысль, свое слово. Отряд пел ее, как гимн».[12]

Часто профессиональные композиторы писали музыку на тексты красноармейцев и командиров; так создавались многие песни частей и соединений.[13]

Все это были живые, отвечавшие условиям жизни и быта военных лет формы художественного творчества. В них без труда обнаруживаются фольклорные самодеятельные черты и свойства. Заметно и расширение поля полупрофессиональных, гибридных, составных и синтетических форм. Отмеченные черты, очевидно, можно считать устойчивыми признаками культуры подобных периодов истории общества; не случайно обилие как внешних, так и существенных аналогий и ассоциаций с художественной жизнью начальных послеоктябрьских лет. Стоило лишь чуть-чуть ослабнуть приводным ремням машины управления культурой, как тут же активизировались естественные,

самодеятельные виды творчества, способные выразить новые мысли, страсти, цели.

Столь же естественной была многократно отмеченная тяга к популярным, имевшим широкое хождение как в городской, так и сельской среде жанрам и репертуару.

Участник фронтовой бригады, делясь своими впечатлениями с композиторами и поэтами, прямо указывал: «Слушатели неизменно требовали исполнения популярных бытовых песен. Незнание этих песен профессиональным певцом вызывало глубокое разочарование аудитории. Приходилось тут же, на ходу, записывать и разучивать новый материал. Наибольшим успехом пользуется легкий эстрадный репертуар — интимно-лирический романс, бойкая джаз-песенка, такие, как, например, „Синий платочек" Петербургского или „Креольская" Феркельмана».[14]

Другой вкусовой доминантой был юмор.

«Перед началом концерта к нам подошел боец и осторожно спросил: „Скажите, пожалуйста, смешное будет?". Боец этот не выглядел особым смельчаком, и нам сразу стало ясно, что это не только его личный вопрос», — писал участник фронтового театра А. Габович.[15]

Подобные мотивы преобладали и в самодеятельном фронтовом творчестве. На эти вполне понятные, человеческие запросы быстро ответили многие поэты, композиторы, драматурги. Выступая в Московском клубе писателей, поэт Иосиф Уткин говорил: «У солдата (...) есть Родина — Россия. У него есть любовь: жена, подруга, дети, мать. У него есть нация предков. Вот этими, в большей части эстетическими, проблемами и занялось искусство периода Отечественной войны. Отсюда и лирическая окрашенность всего советского искусства (...), так как лирика есть не жанр, как у нас наивно привыкли думать, а натура художника».[16]

И вот против натуры, естества жизни и искусства, стихийного моря народного творчества выступила система административного руководства культурой.

Председатель Комитета по делам искусств М. Храпченко безапелляционно утверждал: «Если послушать некоторых теоретиков, окажется, что ничего, кроме лирики, в песенном творчестве не имеет сейчас права на существование; никакие другие песни, кроме лирических, не пользуются признанием в Красной Армии, у многомиллионной аудитории радиослушателей и т. д. Это, несомненно, не-

правильная и вредная точка зрения. (...) Никакие теоретические выкладки, аргументы от „психологии", быта не могут быть противопоставлены задаче создания героического искусства, которое поднимало бы боевой дух народа».[17]

Таким образом, в этот краткий период резко обозначился разрыв между многообразием жизни народной культуры и официальными догмами. Наглядным выражением этого противоречия может, на наш взгляд, служить журнал «Политпросветработа».[18]

«Когда гремят пушки — музы молчат». Удивительно, но именно эта, ежечасно опровергавшаяся жизнью формула фактически определяла лицо руководящего журнала. Материалов, посвященных армейскому быту и богатейшему фронтовому народному творчеству, почти нет! Мало что можно узнать и о жизни села, о фольклоре и сельской художественной самодеятельности, хотя журнал был адресован избам-читальням и колхозным клубам. Всего этого для «Политпросветработы» как бы не существовало, хотя даже центральные газеты давали живые материалы указанного характера.

Что же предлагал журнал читателям в качестве основных направлений работы культурно-просветительных учреждений в суровых условиях военного времени?

В передовой статье первого номера за 1942 г. заместитель наркома просвещения РСФСР Н. Гаврилов писал: «Удовлетворить огромный интерес населения к текущему моменту, к событиям, происходящим на фронте и за рубежом, — на селе призваны в первую очередь избы-читальни, красные уголки, колхозные клубы, дома социалистической культуры. Дело чести всех партийных организаций и отделов народного образования превратить каждый сельский клуб, каждую избу-читальню или библиотеку в боевой агитпункт, где бы колхозник всегда смог найти газету, послушать радио, узнать обо всем, чем живет и дышит наша великая страна».[19]

В качестве практических форм такой работы директивно предлагались лекции, доклады, громкие читки на полевых станах, стационарные и передвижные выставки, тематические вечера. В инструктивно-методических статьях, материалах, обобщающих положительный опыт работы клубов и изб-читален, в критических обзорах и хро-

никальных заметках всячески выпячивались успехи в использовании этих форм пропаганды — или, напротив, сурово осуждалось их игнорирование.[20]

В принципе все это вроде бы соответствовало моменту, но выдвижение именно таких форм в реальных условиях клубной работы начала 40-х гг. было формально-бюрократической утопией. Ни материалы самого журнала, ни газеты и радиосводки реальной информации о положении вещей не давали. Вряд ли нужно это доказывать.

В трагические дни лета 1941 г. в передовой августовского номера журнала торжественно провозглашалось: «В речи товарища Сталина по радио Красная Армия и весь советский народ получили гениальную программу борьбы с врагом. (...) Красная Армия, Красный Флот и Красная Авиация показывают в боях за Родину образцы мужества и героизма. Фашистские летчики, как правило, уклоняются от боя со сталинскими соколами. Фашистская пехота не выдерживает штыковых атак отважных советских пехотинцев».[21] Но ведь именно в первый год войны в результате просчетов верховного командования в плену и окружении оказались миллионы советских воинов! И именно в августе 1941-го появился печально известный приказ Ставки № 270, согласно которому командиров и политработников, попавших в плен, предписывалось считать дезертирами, а их семьи подлежали аресту и высылке. Семьям пленных красноармейцев отказывалось в какой-либо помощи...

Да, таков был общий стандарт времени. И в пропагандистском рвении журнал обнажал антинародную, противоречащую всем жизненным реалиям и потребностям сущность установок массово-политической и культурно-просветительной работы.

Объектом ее выступали не реальные бабы, старики, отвоевавшие свое солдаты, подростки и дети, а сфабрикованные пропагандой человекосхемы, муляжи, манекены. Эти «собирательные образы» советских людей заполняли страницы журнала. В неестественных деревянных позах сидели «просвещаемые» в светлых читальных залах, на ухоженных полевых станах, внимая слову лектора, докладчика, книгоноши.

В одном из номеров была помещена фотография двух колхозниц, работающих на скотном дворе... в противогазах! Этот снимок должен был «документально подтвер-

дить» эффективность самых абсурдных и диких рекомендаций журнала.[22]

Сквозь броню методических установок и идеологических догм все же пробивались живая жизнь, мысль, чувство. В репертуарном отделе рядом с кондовыми пьесами-агитками и халтурэстрадными раешниками появляются многие из созданных в годы войны популярных песен («Песня смелых» А. Суркова — В. Белого, «До свиданья, города и хаты» М. Исаковского — М. Блантера и др.), стихи А. Суркова, К. Симонова, очерки И. Эренбурга, П. Лидова, А. Платонова, крупицы фронтового юмора.

Проскальзывала и отрывочная информация об истинном состоянии материальной базы сельских очагов культуры и работы в них.[23]

Таким образом, можно сказать, что идеологические установки и формы проведения их в жизнь, которые составляли сущность модели культуры 30-х гг., в период Великой Отечественной войны продолжали действовать. Об этом ясно свидетельствуют как практически не изменившаяся концепция организационно-методического руководства художественной самодеятельностью и культурно-просветительной работой, так и непрерывная линия идеологических кампаний в сфере искусства. Однако если в военные годы им успешно противостояла стихия самодеятельного творчества самых различных слоев общества, то сразу после окончания Великой Отечественной войны соотношение сил решительно изменилось...

Особого разговора заслуживают смотры и олимпиады художественной самодеятельности военных лет. В литературе закрепилась устойчивая, в принципе однозначная их оценка. Во-первых, смотры и олимпиады рассматриваются как основное, наиболее показательное проявление активности самодеятельного художественного творчества. Во-вторых, они служат наглядным выражением необыкновенной духовной силы советских людей, их необоримой веры в неизбежную победу над врагом. Наконец, смотр — наиболее эффективный инструмент управления самодеятельным художественным движением.[24]

На первый взгляд, такая трактовка смотров вполне закономерна. С конца 20-х гг. конкурсы, смотры, олимпиады стали основной формой организации и регулирования жизни самодеятельности. Как правило, подготовка к ним оживляла деятельность кружков, вела к увеличению коли-

чества участников и коллективов.[25] По существу, уже к 1943 г. была восстановлена система крупномасштабных конкурсно-смотровых форм художественной культуры.

Однако взаимоотношения организуемых сверху смотров с жизненной полнотой сферы народного творчества были неоднозначными, диалектически противоречивыми.

Программы первых армейских смотров начала 1942 г. представляли все слои культуры, подобно тому как личный состав армии представлял все слои народа.

«17 января состоялся смотр красноармейской самодеятельности соединения генерал-майора Смирнова, — писал корреспондент «Литературы и искусства». — Вечер открыл исполнивший „Песню о Сталине“ хор N-ского артиллерийского полка под управлением красноармейца т. Фомина. Артиллеристы показали также живо исполненную инсценировку по рассказу М. Слободского „Новые похождения бравого солдата Швейка“.

Хор N-ского стрелкового полка, где комиссаром т. Винокур, с большой задушевностью исполнил старинные украинские песни. Мастерски отплясывали гопака полковые плясуны. Красноармеец т. Эзов весело исполнил шуточный танец „Чарли Чаплин“.

Весьма удачным было выступление духового оркестра N-ского стрелкового полка, где комиссаром т. Петрушин. Оркестр под управлением капельмейстера т. Забелина испол-нил марш, написанный красноармейцем т. Маркеловым. Драматический коллектив под руководством сержанта т. Еремеева показал ряд скетчей, сценок и литературно-вокально-музыкальный монтаж на тему „Война началась 22 июня“. Выступала хореографическая труппа (ряд характерных танцев и национальных плясок), коллектив медсанбата показал большой литмонтаж в постановке интенданта 2 ранга т. Травушкина...».[26]

Как и в 30-е гг., наиболее «смотровой» формой оставались ансамбли песни и пляски. Широко были представлены и джазы.

«Почти каждая часть, имеющая свой духовой оркестр, создает и собственный джаз, — писал в обзоре одного из смотров И. Нестьев, — есть в составе этих коллективов настоящие мастера джазового искусства (...) В работе джазов видна живая творческая мысль. Так, в одной воинской части сами джазисты выдумали „радиста Васю Махорочкина“, который ловит по эфиру последние зару-

бежные новости и склеивает воедино своими смешными репликами всю джазовую программу. В других джазах интермедии строятся на живых явлениях армейской действительности».[27]

Вообще было заметно тяготение к синтетическим музыкально-зрелищным формам: инсценированным песням, эстрадным инсценировкам, литературно-музыкальным монтажам, хореографическим картинам-идиллиям.[28]

А рядом с этими требующими режиссуры и репетиций формами на смотрах уживались элементарные виды бытовой самодеятельности. Здесь и «так называемые ритмические танцы, покачивающиеся чечеточники в глаженых белых брючках — этакая безмятежная идиллия выходного дня»,[29] декламация стихов Маяковского и Пушкина, самодельная частушка и куплеты под гармонь или баян, басни и сказки «в лицах», сольная русская пляска и пение классических романсов, арий, старинных русских и украинских песен, пирамиды, акробатика, пантомима.

Отличительной особенностью армейских смотров было широкое представительство собственного, «самодельного» репертуара — авторских песен, рассказов, стихов, скетчей, созданных самими красноармейцами и командирами. Среди них были и любители, и профессионалы. Но все они были солдатами.[30]

По мере стабилизации обстановки на фронтах и победного продвижения Красной Армии на Запад система смотров разрасталась, становилась регулярной и повсеместной. И довольно четко просматривается одна тенденция. Сфера «низовой», фольклорной самодеятельности сужалась, все большее место занимали крупные хоры, оркестры, ансамбли песни и пляски, в составе которых возрастал процент профессионалов. Все более жестким и тенденциозным становился конкурсный отбор номеров. Итоговые же программы все больше приближались к стандартам торжественно-помпезных театрализованных представлений в духе заключительных концертов довоенных олимпиад и программ ТНТ.

Показательна карьера ветерана музыкальной самодеятельности А. Харькова, ушедшего добровольцем на фронт.

С лета 1942 г. он руководил небольшим дивизионным ансамблем, созданным для «концертного обслуживания личного состава дивизии». Закончил же Харьков свою

«музслужбу» в октябре 1945 г. в Крайове (Румыния) подготовкой грандиозной программы к смотру.

«Кончилась война. Меня как „дядю“ старшего возраста должны были демобилизовать в июне. Но командующий армией (генерал-майор Шарохин М. А.) задержал меня, поручил увеличить ансамбль, используя для подбора весь личный состав армии. Подобралось всего 225 человек, в том числе смешанный хор 140 человек, оркестр 36 человек, танцевальная группа 24 человека (12 пар), драматическая группа 12 человек, хормейстеры, режиссеры и прочий руководящий персонал.

Мы тщательно подготовили большую программу. Репетиционная работа шла в загородной вилле румынского короля Михая. Опять пришлось работать зверски. Вот расписание: подъем, завтрак, с 10 часов до 14 репетиция, обед, с 17 часов до 19 часов 20 минут опять репетиция, потом обсуждение, подготовка к завтра.

С июня по октябрь меня дважды помещали в госпиталь, где отхаживали от переработки.

Отрепетированная в течение трех месяцев программа была оценена жюри, под председательством композитора Книппера, по пятибалльной системе итоговым баллом „4.8“. Концерт первый по новой программе давали в Констанце. Командующий армией остался очень доволен моей работой».[31]

Система смотров в армии в общем отражала характер красноармейского художественного творчества. Не противоречила она и условиям военных действий. Армейский быт был разнообразен, не ограничивался передовой и окопами. Поэтому для смотра всегда находилось и место, и время. Фронтовые смотры выполняли несколько функций. Они выступали своеобразным эквивалентом праздника, вырывая людей из тяжко-привычной солдатской жизни, хоть на короткое время возвращая им ощущение иной, довоенной жизни. Обычные для сценической самодеятельности вещи — костюмы, реквизит, грим, даже сама возможность снять или частично изменить форму — приобретали в условиях фронта особое значение, усиливали момент преображения, свойственный празднику.[32] Безусловно, был здесь и момент самоутверждения, к концу войны приобретавший все более явно черты демонстрации мощи, единства, уверенности в победе. Наконец, с самого начала смотровая организация должна была усилить по-

литико-воспитательную роль художественной самодеятельности.

Быть может, особенно явно и ярко проявились эти функции фронтовых смотров в уникальных условиях блокадного Ленинграда.

В 1943 г. смотровая организация художественной самодеятельности стала возрождаться и в тылу — в городах, в сельской местности, в системе профтехобразования. 11 сентября 1943 г. СНК РСФСР утвердил «Положение о проведении смотра художественной самодеятельности в сельских местностях и районных центрах РСФСР». Основными задачами смотра были названы «дальнейшее развитие художественной самодеятельности, вовлечение колхозников, колхозниц, сельской интеллигенции», «выявление наиболее способных участников и коллективов художественной самодеятельности для показа их достижений широкой общественности», «повышение идейно-художественного уровня самодеятельных коллективов и пополнение их репертуара». Особое внимание уделялось развитию хоров русской народной песни, ансамблей народной песни и танца, оркестров народных инструментов, драматических кружков.[33] В 1944—1945 гг. прошел уже Второй всероссийский смотр.

Вся сумма материалов, связанных с этими смотрами (положения, итоговые документы, отчеты просмотровых комиссий, очерки об отдельных коллективах), свидетельствует о том, в каком кричащем противоречии с условиями жизни и реальными нуждами людей находилась государственная культурная политика, какой нравственной глухотой, тупостью, а нередко и цинизмом отличались действия руководящих органов культуры того времени. Нужно прямо сказать, что само проведение смотра сельских районов во время войны во многих отношениях было актом антигуманным, безнравственным, абсолютно игнорировавшим душевное, да и просто физическое состояние сельских жителей.

В ответ на приглашение участвовать в смотре женщина сказала: «У меня муж и сыновья на фронте. Они воюют, а я в колхозе работаю... Петь песни мне в такое время не пристало» (добавим: не просто петь, а напоказ, на сцене). Но заведующая избой-читальней Ивановского сельсовета Балашихинского р-на Московской обл. тов. Быстрицкая, выполняя постановление СНК РСФСР,

сумела привлечь ее к участию в смотре, за что удостоилась похвалы со страниц журнала «Политпросветработа».[34]

Абсурдными выглядят сегодня программные требования — и постоянные сетования на их невыполнение в ходе смотров.

Возьмем, например, настойчиво выдвигавшуюся задачу создания крупных музыкальных и хореографических коллективов. В одном из итоговых обзоров говорилось: «Недопустимо мало внимания уделено еще созданию оркестров народных инструментов и танцевальных коллективов. До войны количество оркестров и хореографических кружков было значительно больше, чем сейчас. Домры, балалайки, баян должны стать распространенными инструментами на сцене изб-читален, как у солистов, так и в ансамблях (дуэт, трио, квартет, небольшой оркестр)».[35]

Но ведь причины этого «отставания» совершенно ясны! Из кого можно было создать на селе оркестры? Кто должен был выступать в развернутых хореографических композициях? Даже скупые казенно-цифровые отчеты ясно отвечают на этот вопрос. Единственное, что утешает при чтении этих бредовых требований: некому было воплотить их в жизнь.

Вот, например, кто участвовал в 1943 г. в смотре художественной самодеятельности Деменского р-на освобожденной Ленинградской области:

«Театральные кружки: 26 270 человек. 15 мужчин, 255 женщин.

Хоровые: 2 132 535 мужчин. 280 женщин.

Песни и пляски: 179 696 женщин.

Исполнители-одиночки

Певцы: 68, 7 мужчин, 61 женщина.

Танцоры: 52, 52 женщины.

Баянисты, гармонисты: 11 женщин.

Сказители: нет».[36]

Но, несмотря ни на что, смотры проводились. Что же можно было на них увидеть и услышать?

На первый взгляд картина представала очень разнообразная. «В былинах и сказках, песнях и пословицах, в танцах и музыкальных номерах участники смотра отразили мысли и чувства, которыми живет сейчас советский народ, — писал Н. Гаврилов. — Миллионы зрителей и слушателей явились живыми свидетелями расцвета народного

творчества».[37] Программы заключительных концертов-показов включали в себя множество жанров: хоры, ансамбли песни и пляски, акробатические номера; выступали сказители, певцы, частушечники, баянисты, плясуны, чтецы-декламаторы, гитаристы, рожочники... Заканчивали программы сводные хоровые и танцевальные коллективы.[38]

Но эти торжественные показы-апофеозы существенно отличались от местных, низовых (сельских, районных) смотров. Там основной массив выступлений составляли фольклорные формы и бытовая самодеятельность — по существу отнюдь не «смотровые» номера, требовавшие последующей «обработки», «доводки» для заключительных программ областного уровня.

1943 г.

Свердловская область

Три брата Леонтьевых (младшему — 50 лет) пели старинные народные песни. Семейный дуэт в составе 65-летнего Федора Степановича Комарова и его жены Таисьи Ивановны исполнял «веселую песню „Утки“». 50-летняя колхозница Семитанова выступила с марийскими народными танцами. В Северо-Коневском сельсовете Навьянского р-на к смотру была приготовлена инсценировка «Уральская свадьба».

Ленинградская область

«Колхозный хор» Будетовского сельсовета Валдайского р-на под руководством 50-летней колхозницы Матаевой. «В хоре участвуют три ее сестры. Сестры Матаевы организуют домашние спевки под руководством своего 72-летнего отца, прекрасно знающего множество текстов и мелодий старинных русских песен».[39]

Московская область

На областном смотре были отмечены пастухи Ф. Санкин (Красно-Пахорский р-н), Б. Цыганков (Волоколамский р-н), П. Чичков (Истринский р-н) — исполнители на жалейках. В заключительной программе старики выступили как вновь созданное «трио рожочников». 60-летний лесоруб из Малоярославца Ф. П. Федоров «три года назад выдолбил из сосны корыто, прибил сверху доску, натянул струны — получились гусли. Теперь он, человек,

не читающий нот, но обладающий отличным слухом, играет на созданном им самим инструменте. И исполнитель, и инструмент (кстати сказать, прекрасно резонирующий и обладающий приятным тоном) доставляют зрителю большое удовольствие».[40]

В олимпиаде художественной самодеятельности Полтавской обл. (1944) приняли участие оркестр народных инструментов, составленный из «стариков-колхозников» с. Пригаровка, и хор украинской народной песни того же села, руководимый 67-летней учительницей.[41]

Другой массив смотровых номеров составляли типично любительские выступления драмкружковцев, чтецов, солистов, подготовленные непосредственно к смотру. В основном их исполнителями были школьники и учителя. Только этим и можно объяснить «загадочный» рост числа сельских драмкружков (в войну!), во время проведения Второго Всероссийского смотра превысившего количество хоровых коллективов.[42] С этим же связана и общая «завораживающая динамика» цифр роста рядов участников художественной самодеятельности, которой упивались руководители культурно-просветительной работы...

Подводя итоги, мы можем сказать, что именно сельские смотры 1943—1945 гг. выявили внутреннюю противоречивость и конфликтность развития народной культуры 40-х гг.

«Великая Отечественная война (разумеется, на свой лад) углубила процесс раскрестьянивания, одновременно троцкистские методы руководства сельским хозяйством жили и здравствовали, — писал Василий Белов. — Продолжались они не только во время войны, но и после войны».[43] Многолетнее разрушение деревни, обескровленной коллективизацией и войной; односторонняя ориентация на город и городскую культуру; отношение к сельскому образу жизни и традиционной культуре как к некоей низшей форме социального развития, подлежащей коренному преобразованию в процессе социалистического строительства, — таковы были исходные предпосылки, определявшие направленность смотров сельской художественной самодеятельности и всей культурно-просветительной работы на селе.

Смотры военных лет вызвали к сценической жизни целый массив традиционного фольклорного и бытового

художественного творчества, несмотря ни на что еще жившего в обломках прежнего уклада и оставшихся носителях крестьянской культуры. И как бы сильно ни желали авторы положений и организаторы смотров увидеть нечто иное, «более культурное», художественно и идеологически совершенное, ничего подобного просто не было. Но, вынужденно выпустив на смотровые площадки стихийный поток народной самодеятельности, этот поток тут же пытались зарегулировать, пропустить сквозь систему фильтров многоступенчатых отборов и обсуждений. И по мере продвижения этого массива самодеятельного творчества по ступеням пирамиды смотра (от низовых к районным и до заключительных показов) его «химический состав» все более менялся. Практически исчезали непритязательные обиходные формы, аутентичный фольклор, всякого рода «самоделки»; стандартизировался репертуар.[44] Основное место занимали те формы, которые давно уже утвердились в качестве нормативно-эталонных: сценические хоры народной песни, ансамбли песни и пляски, созданные в ходе смотра музыкально-хореографические объединения лучших исполнителей (независимо от их возраста, места жительства, особенностей местных и национальных традиций). Именно такие сводные многолюдные коллективы должны были зримо демонстрировать расцвет народного творчества периода Великой Отечественной войны, монолитность и единство народа.

Одна из парадоксальных черт смотров состояла в том, что суждения о состоянии и проблемах народного творчества базировались именно на этих видоизмененных, «очищенных», деформированных явлениях. На этом основании и делались рекомендации, адресованные низовой самодеятельности и нацеленные в будущее. Понятно, что ничего нового в этих рекомендациях не было: все те же требования повысить уровень мастерства, усилить шефскую помощь профессионалов, решительно изменить положение с кадрами руководителей, большинство из которых «неопытны, не имеют соответствующих знаний», обеспечить быстрое создание высокохудожественного репертуара, изготовление и продажу музыкальных инструментов, реквизита, париков, грима и пр. и пр. Поразительное лицемерие, полное игнорирование реальной ситуации!

Истинное же значение сельских смотров для судеб отечественной культуры шло вразрез с их официальной «идеологией».

Сценические формы показа народного творчества в те тяжкие годы послужили своеобразным консервантом некоторых обрядовых форм аутентичного фольклора. Так, в ходе Второго Всероссийского смотра массовым явлением стали «театрализованные народные представления, преимущественно инсценировки старинных свадебных обрядов». Такие инсценировки свадеб, посиделок, гуляний, качелей и т. д. показывали многие сельские коллективы Московской, Костромской, Свердловской, Ленинградской, Воронежской, Архангельской, Вологодской и других областей и краев.[45]

Увлечение жанром инсценированной свадьбы, гулянья было характерно и для довоенного времени. В войну эта форма самодеятельности обрела новые, подчас неосознаваемые, но тем не менее общезначимые смыслы.

Свадьбы не игрались в жизни, но игрались на сцене. Извечный обрядовый мотив женской доли приобретал реальный трагический смысл. Инсценировка свадьбы — это и неотступное воспоминание о безвозвратно ушедшей жизни и, конечно, самоутверждение народного духа в немыслимых условиях войны и жестокого гнета административно-командной сталинской системы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Сергеев А.* Разговор о поэзии // Литература и искусство. 1942. 6 июня. № 23.

[2] Писатели на войне // Литература и искусство. 1943. 3 апр. № 14.

[3] Литература и искусство. 1942. 21 февр. № 8.

[4] Литература и искусство. 1943. 9 янв. № 2.

[5] *Солодарь Ц.* Грозный смех // Литература и искусство. 1942. 19 янв. № 3.

[6] Так, в адрес Гриши Танкина (Западный фронт), о котором уже к началу 1942 г. было опубликовано около 50 стихотворных рассказов, пришло письмо из Костромы. Немедленно последовало ответное послание «костромским девушкам, приславшим бойцам новогодние подарки», написанное А. Сурковым.

[7] См.: Политпросветработа. 1941. № 10—11.

[8] Ваня Плавкин — главный герой-автор ежедневных стихотворных фельетонов, эпиграмм, райков, частушек стенной газеты Кузнецкого металлургического комбината.

[9] См.: *Максим Зениткин.* Песни и разговоры веселого комендора. Свердловск, 1943.

[10] Режиссер К. К. Юдин. В главной роли Б. Чирков.

[11] В заметке «Поэт Карельского фронта», посвященной творчеству бойца Александра Коваленкова, читаем: «Немало создано Коваленковым фронтовых песен. (...) Особенно популярной стала коваленковская „Рябина", положенная на музыку и нередко распеваемая на фронте так, как поется народная песня:

Ой, да разогнись, стряхни снега, рябина,
Веткой нам приветливо махни.
Гой, да бей, рябина-хворостина,
Без пощады недругов гони».

(Литература и искусство. 1942. 13 июня. № 24). В другом номере газеты сообщалось о книге сатирических стихов «Бей гадов» красноармейца Ивана Мухи (Владимира Иванова), выпущенной Воениздатом при Ленинградском фронте. Самодельные стихи часто встречались в письмах и дневниках немецких солдат; некоторые из них публиковались издававшейся на немецком языке газетой «Ди Вархайт» («Правда»). Особый пласт литературно-художественной самодеятельности составляли рукописные журналы.

[12] Литература и искусство. 1942. 1 мая. № 18.

[13] Примеров такого сотрудничества очень много, они давно и подробно описаны в музыковедческой литературе. См., например: Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М., 1970.

[14] Литература и искусство. 1942. 9 мая. № 19. В статье «Музыка и текст», посвященной песне, Ц. Солодарь приводил слова гвардейца-артиллериста лейтенанта Широченко, «первого запевалы в части, любимца всей батареи»: «Песню хочется не только распевать. Песню хочется и напевать. Напевать вполголоса, наедине с собой» (Литература и искусство. 1942. 18 апр. № 16).

[15] Литература и искусство. 1943. 16 янв. № 3.

[16] Литература и искусство. 1943. 17 апр. № 16.

[17] Литература и искусство. 1942. 16 мая. № 20. М. Храпченко (как и позднее А. Жданов) в своих выступлениях не ограничивался общими рассуждениями. За ними следовала уничтожающая критика конкретных произведений и авторов, давались рекомендации и рецепты. «...в ряде произведений главенствуют сентиментальная слезливость, тоскливое нытье, своеобразный психологический надрыв. Таковы, например, песни: „Морячка" Бакалова, вызывающая в памяти слушателя известную мелодию „О, эти черные глаза", „Ты одессит, Мишка" Терентьева, в которой слышатся старые мотивы „жалостливых" песен, „Письмо с фронта" Лепина и др. (...). Основой музыкальных образов является своеобразное „домашнее" восприятие мира, индивидуальные и индивидуалистические переживания, которые, по существу, оторвались от общей борьбы. (...).

Нашему народу чужды идеи пессимизма. (...) Наше ощущение жизни — волевое, полное великой веры в грядущую победу. Именно поэтому в музыкальных произведениях должны получить свое вопло-

щение лирика мужества и борьбы, воля к победе, высокие патриотические чувства советских людей».

Интересно сравнить «мнение руководства» с высказыванием известного музыковеда Л. Данилевича: «Скажу прямо — художественные достоинства текста и музыки некоторых любимых на фронте песен не всегда соответствовали их популярности. Но фронтовики любили эти песни не столько за их художественные качества, сколько за связанные с ними воспоминания. Иной раз скажешь бойцам: „Это неважная, слабая песня". Собеседники обижаются: „Мы ее пели тогда-то и там-то, мы ее через войну пронесли! Да разве такую песню можно забыть?!".

Фронтовая обстановка создавала особые условия для художественного восприятия песен, „вросших в быт". Я сам это испытал. Велика ли эстетическая ценность песни „Одессит Мишка"? А мне она на фронте нравилась! И даже очень! Отчасти это было связано с тем, что я перед войной жил в Одессе и влюбился в этот город» (*Данилевич Л.* Далекое-близкое // Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М., 1970. С. 147).

18 Выходил в 1940—1946 гг. Орган Наркомпроса РСФСР, с 1945 г. — Комитета по делам культурно-просветительных учреждений при СНК РСФСР. Журнал был единственным специализированным изданием первой половины 40-х гг., проводившим партийно-государственную политику в сфере массовой культурно-просветительной работы и художественной самодеятельности.

19 Политпросветработа. 1942. № 1. С. 2—3.

20 Тематика лекций и докладов была ограничена двумя основными блоками: 1. Военно-патриотическая тема: а) информация о ходе военных действий, б) рассказы о героических подвигах советских воинов и зверствах фашистов, в) рассказы о героях-вождях прошлого — в строгом соответствии со «списком», оглашенным в знаменитой речи Сталина на параде 7 ноября 1941 г. (Александр Невский, Дмитрий Донской, Кузьма Минин, Дмитрий Пожарский, Александр Суворов, Михаил Кутузов), г) изучение оружия и навыков ПВХО. 2. Пропаганда агротехнических знаний, достижений науки и техники.

21 Политпросветработа. 1941. № 8. С. 3.

22 Так, в постоянном разделе «Политпросветработа в дни весеннего сева» можно было прочесть: «В перерывах между работой и после трудового дня необходимо продолжать занятия по ПВХО и ГСО. Даже в напряженные дни сева можно и нужно найти время для организации военизированных походов, массовых военных игр для молодежи» (Политпросветработа. 1942. № 5—6. С. 48). Автор статьи «Зимние вечера в избе-читальне» шел еще дальше: «Органы народного образования совместно с районным Советом физкультуры и ОСОАВИАХИМом должны немедленно составить календарь внутриколхозных лыжных соревнований. Особое место в этом календаре должны занимать военизированные соревнования в противогазах, с метанием гранат и преодолением препятствий» (Там же. 1942. № 19—20. С. 12).

Каким цинизмом или административным восторгом нужно было обладать, чтобы рекомендовать такое выбившимся из сил женщинам, старикам, калекам, пахавшим на себе подросткам!

[23] В Пахта-Аральском районе Казахстана «невозможно попасть ни в один из колхозных клубов: куда ни приедешь, — везде замки. В колхозе им. Фрунзе в избе-читальне устроили склад, а в клубе сельхозартели „Красный авангард" поселился колхозный сторож». Вывод корреспондента был таков: «Завгайоно (...) пытается оправдать все эти безобразия отсутствием кадров культурных работников». Думается, заведующий не грешил против истины... См.: Политпросветработа. 1944. № 1—2. С. 42. В 1942 г. Г. Будный, сообщая о «закрытии сети политпросветучреждений в ряде областей и районов», приводил некоторые цифры. Так, из 22 районов Архангельской области лишь в 15 сельские политпросветучреждения работали «нормально», в Шенкурском районе той же области закрыто 15 изб-читален из 25. Такое же положение в Пензенской, Молотовской, Чкаловской областях. См.: Там же. 1942. № 9—10. С. 11. Многие избы-читальни Невинномысского района засыпаны зерном, сообщал другой автор того же номера (С. 12). И совсем не случайно в одном из пунктов постановления СНК РСФСР («О мероприятиях по улучшению работы изб-читален, сельских клубов и районных домов культуры РСФСР» от 30 ноября 1944 г.) говорилось: «К 1 февраля 1945 года восстановить закрытые в военное время избы-читальни, сельские клубы, районные Дома культуры, возвратить принадлежащие им помещения и не допускать впредь занимать их для других целей». См.: Политпросветработа. 1945. № 1—2. С. 41. Такое же положение было и во многих городах, где в помещениях клубов и Дворцов культуры размещались госпитали, эвакопункты и т. д.

[24] См., например: *Мазурицкий М. П.* Художественная самодеятельность в годы Великой Отечественной войны (1941—1945 гг.). М., 1985; *Шуряк М. Г.* Массовое музыкальное творчество в Западной Сибири в годы Великой Отечественной войны // Художественная культура и интеллигенция Сибири (1917—1945 гг.). Новосибирск, 1984; Культурно-просветительная работа в армии и на флоте: Уч. пособие. М., 1977; Музыка на фронтах Великой Отечественной войны и т. д.

[25] К периоду войны прилагались привычные — «мирные» — цифровые критерии оценки развития художественной самодеятельности. Но можно ли доверять этим цифрам? Так, журнал «Политпросветработа», освещая итоги Первого Всероссийского смотра художественной самодеятельности в сельской местности и районных центрах, сообщал о 295 000 «вновь привлеченных участников», 21 000 новых кружков. См.: Политпросветработа. 1944. № 7—8. С. 20.

[26] Литература и искусство. 1942. № 4. 26 янв.

[27] Красноармейская эстрада // Литература и искусство. 1942. 30 мая. № 22.

[28] «Постановщики танцев, среди которых есть и любители командиры, проявляют много интересной выдумки. Очень распространено стремление объединить танцевальные номера в цельные театрализованные представления. Такова обаятельнейшая „Украински ночь" в репертуаре коллектива одной пехотной части. Это большая картина отдыхающего украинского села — с гуляющими девчатами и парубками, с подвыпившим чудаком дедом и даже с веселыми южными звездами, мерцающими на театральном небе (постановщики красноармеец Петрунь и сержант Чихляев)» (Там же).

29 Популярнейшая, но, увы, безыдейная чечетка, неразрывно связанная с довоенной эстрадой и джазом, постоянно критиковалась членами жюри. И тем не менее она сохраняла «представительство» даже на армейских смотрах. Так, в 1944 г. в Гомеле вальс-чечетка соседствовал с танцевальными сценками «На гулянье» и «Обмерзшие фрицы», дуэтом Одарки и Карася из оперы «Запорожец за Дунаем», песнями о победах. См.: Литература и искусство. 1944. 8 апр. № 15.

30 См., например: Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. С. 122—131.

31 Архив С. А. Харьковой.

32 «Смотр художественной самодеятельности был проведен даже в дни обороны Севастополя. Четыря дня в частях Приморской армии шло творческое соревнование армейских певцов, музыкантов, плясунов, чтецов и акробатов. Ставились даже спектакли. Свидетель и один из организаторов этого смотра композитор Н. Чаплыгин вспоминает: «Сколько было проявлено выдумки, изобретательности в оформлении постановок, в костюмах! А ведь все это сочинялось, выдумывалось, подготовлялось в окопах, на батареях, в землянках. Бойцы в маскировочных костюмах, с неразлучными автоматами, винтовками подъезжали на машинах к клубу. На полчаса они превращались в артистов, а потом снова возвращались к своим боевым постам» (Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. С. 131).

33 См.: Политпросветработа. 1943. № 10. С. 45.

34 Политпросветработа. 1944. № 4. С. 9.

35 Там же. С. 10.

36 ЛГАЛИ, ф. 353, оп. 1, ед. хр. 5, л. 40. И только полным нежеланием считаться с действительностью можно объяснить следующие строки постановления СНК РСФСР «Об итогах смотра художественной самодеятельности...» (1944): «Создать при каждом районном ДК постоянно действующие кружки: драматический, хоровой и музыкальный, а также концертную группу из наиболее одаренных исполнителей-одиночек». См.: Политпросветработа. 1944. № 7—8. С. 6.

37 К итогам смотра // Политпросветработа. 1944. № 4. С. 4.

38 На заключительном концерте Московского областного смотра в 1944 г. «центральным номером программы было выступление объединенного хорового коллектива русской народной песни 11 районов под руководством А. Рудневой». Хор в составе 400 человек под аккомпанемент оркестра баянистов исполнил «Славу Советской державе» В. Захарова и народные песни «Сон», «Тонкая рябина», «По улице мостовой» и др. В заключение концерта выступил сводный хореографический коллектив с «Колхозным переплясом» (Литература и искусство. 1944. 21 февр. № 9).

39 На смотрах художественной самодеятельности // Литература и искусство. 1944. 4 марта. № 10.

40 Политпросветработа. 1944. № 4. С. 7.

41 Политпросветработа. 1945. № 1—2. С. 25.

42 *Шарапова М.* Второй Всероссийский смотр сельской художественной самодеятельности // Политпросветработа, 1945. № 7—8. С. 8.

43 *Белов В.* Ремесло отчуждения // Новый мир. 1988. № 6. С. 163.

44 Так, в итоговом обзоре Второго Всероссийского смотра в числе основных выявленных им недостатков назывались «ограниченность ис-

полняемого репертуара», «преобладание одних и тех же песен». В Ульяновске, в Удмуртской АССР хоры постоянно пели «Калинку» и «Рябину», солистами «из русских народных песен почему-то исполняются лишь „Ямщик", „Тройка". „Степь"». «На районный смотр Удмуртской АССР прибыло 14 хоровых коллективов с песней „Калинка"; на областном смотре в Ульяновске десятью певцами-солистами исполнялись „Ямщик" и „Тройка"». См.: Политпросветработа. 1945. № 7—8. С. 11. Очередной парадокс: критикуются результаты собственной настойчиво проводимой политики!

[45] См.: Политпросветработа. 1945. № 7—8. С. 8.

«НИЗОВОЙ СЛОЙ» НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

В послевоенные годы быстро восстанавливается многоэтапная система регулярных смотров.[1] По существу неизменными остаются жанрово-видовая структура клубной самодеятельности, система управления, репертуарная политика, методическое обеспечение, круг постоянных проблем (активизация шефства профессионалов, повышение идейно-художественного уровня, исполнительского мастерства и т. д.).

Между тем социально-психологический климат в стране существенно изменился.

Трагическую противоречивость сознания во многом определяло сплетение победного оптимизма с разочарованиями и горькими прозрениями. Хорошо сказал об этом К. Симонов: «...контраст между уровнем жизни в Европе и у нас, контраст, с которым столкнулись миллионы воевавших людей, был нравственным и психологическим ударом, который не так легко было перенести нашим людям, несмотря на то что они были победителями в этой войне...». Сила этого контраста возрастала «чуть ли не в геометрической прогрессии, когда победители возвращались домой, в разоренные дотла деревни и полуразрушенные города».[2] Многие тысячи фронтовиков попадали в бараки лагерей...

Среди интеллигенции, крестьян, рабочих было немало тех, кто в полной мере осознал трагичность судьбы страны и народа, пережил горькие разочарования, пришел к пониманию того, что советские люди живут в атмосфере лжи и обмана, в условиях несправедливости, бесправия, попрания самых святых чувств и принципов человечности. И вместе с тем многие испытывали чувство воодушевле-

ния, радости, связанное с окончанием войны, возвращением в отчий дом, в семью, обостренное чувство жизни, ценности бытия в его самых простых проявлениях — мирном труде, домашнем быте, семейных заботах. А рядом — одиночество, неустроенность, обреченность тысяч обездоленных, одиноких мужчин и женщин, стариков, калек, сирот. И всепобеждающая жажда жизни, инстинкт продолжения рода, заставляющие рожать, восстанавливать из руин жилище, вспахивать на себе землю...

Официальная идеология, пропаганда сознательно игнорировали реальные сложности послевоенной жизни, противоречия сознания. Задача была одна — не допустить открытого выражения истинного состояния народного духа во всем его богатстве, разбросе и противоречиях, не дать развернуться на этой основе общественной мысли, не позволить литературе и искусству, народному творчеству укрепиться на плацдарме, отвоеванном в период войны, на почве нового, в значительной мере демифологизированного мироощущения и чувствования.

Жесткие оперативные меры были направлены прежде всего на искоренение зародившегося в окопах, в лагерях духа свободы, критического восприятия действительности, надежды на демократическое обновление общества, на иное жизнеустройство в послевоенной стране.

Параллельно с новой волной массовых репрессий, полосой грубых административных вмешательств в сферу художественной культуры, принимавших форму общесоюзных идеологических кампаний,[3] развернулась активная работа по реставрации социально-политических мифов и идеологических стереотипов массовой пропаганды.[4]

Картинки жизни

В июне 1945 г. один за другим публикуются три указа Президиума Верховного Совета СССР: о награждении И. В. Сталина орденом «Победа», о присвоении ему звания Героя Советского Союза и высшего воинского звания Генералиссимуса СССР.

29 июня в передовой «Народ и вождь» газеты «Правда» (воспроизведенной во множестве изданий) предельно

откровенно изложена схема взаимоотношений народа и власти в системе «социалистического» общества. «Простые советские люди» — не более чем «винтики» государственной машины, ведомой великим вождем.

«Товарищ Сталин — вождь большевистской партии, страны победившего социализма, стоит на такой исторической вышке, которых еще не было». Головокружительная высота «вышки» приобретала конкретную величину в словах из написанной еще до войны книги А. Барбюса «Сталин» и комментария «Правды»:

«Если Сталин верит в массы, то и массы верят в него... Человек, чей профиль изображен на красных плакатах, — рядом с Карлом Марксом и Лениным, — это человек, который заботится обо всем и обо всех, который создал то, что есть, и создает то, что будет. Он спас. Он спасет» (А. Барбюс). «Наши люди знают, что вождь во имя дела и блага народа всегда был готов отдать все свои силы, все свои способности, а если понадобится, всю свою кровь, каплю за каплей» («Правда»).

Далее следовал трогательный рассказ о Пастыре и пастве. «В центре внимания вождя советского народа стоит простой человек. На последнем приеме в Кремле товарищ Сталин говорил о наших людях, о низовых работниках. Он провозгласил свою здравицу — „за людей простых, обычных, скромных", „за винтики", которые держат в состоянии активности наш великий государственный механизм... Это слово — дружеское, отеческое, сталинское». И тут же приводились ответные слова, принадлежавшие ефрейтору Липенкову из Ленинграда: «...товарищ Сталин от всего своего большого сердца произнес здравицу за нас, людей простых, за „винтики", — за десятки миллионов людей... Сталин был всегда с нами, и мы всегда с ним, всегда будем идти по дороге, указанной нашим Генералиссимусом, нашим родным отцом и учителем товарищем Сталиным». Эти слова перекликались с открывавшей передовицу «проникновенной народной песней» о вожде...

Газеты, журналы, радио, публицистика, литература, искусство были мобилизованы на работу по возрождению мифа о счастливом, преуспевающем социалистическом обществе, благополучной, сытой, устроенной, праздничной жизни советских людей.

Этот образ, как и всякое создание мифологического характера, опирался на вполне реальные черты послевоенного мироощущения людей, их мечты, надежды, жизненные планы. Пропаганда внушала: социалистический рай — это реальность, дело ближайших месяцев, самое большее — нескольких лет. В тяжелейшем голодном 1946 г. журнал «Огонек», обращаясь к широкому читателю, увещевал: «Вы хотите поехать на курорт, вы решили приобрести ценные вещи, — все это можно сделать, накопив деньги в сберегательной кассе». На красочном рекламном плакате, воспроизведенном журналом, — панорама Сочи с белоснежными строениями, колоннадой, беседкой, пальмы, вазы с цветами, белые чайки над синим морем. Играет раскрытый патефон, весело мчит на мотоцикле красавец мужчина...[5] Даже государственный заем — прямое свидетельство общей нужды — на страницах «Огонька» выглядел как демонстрация всенародного достатка: «С исключительным подъемом и огромной организованностью прошла по Советской стране подписка на новый заем восстановления и развития народного хозяйства СССР. Рабочие, колхозники и трудовая интеллигенция нашей страны от столицы до глухой деревушки охотно отдали в долг государству свои трудовые сбережения. Подписка прошла как яркая демонстрация советского патриотизма. Трудящиеся Советского Союза дали взаймы государству 21817963 тысячи рублей — на 1817963 тысячи рублей больше намеченной суммы займа».[6]

Со страниц молодежного журнала «Смена» смотрели радостные, улыбающиеся, счастливые лица, сияли солнечные дни, горели цветами и кумачом праздники. На первой странице обложки — фотография «В загсе», на последней — «Весенний день» (голуби, цветы, веточки вербы)... Акварель А. Ромодановской «Праздничная Москва»... Яркокрасочные фотографии «Разливка стали», «Строим» (Москва, улица Горького), фотоэтюд «Весенний пейзаж» — улыбающиеся девушки-колхозницы с цветами в руках... Рабочий момент съемок нового кинофильма «Весна»: белокаменные широчайшие лестницы, ажурная решетка, группы людей в белых ниспадающих одеждах и широкополых шляпах...[7]

В празднично-оптимистический марш-парад была включена и художественная самодеятельность.

В первый же послевоенный год прошел Всесоюзный смотр музыкального и хореографического самодеятельного искусства. Именно эти жанры легче всего настраивались на празднично-мажорное звучание, включались в программы монументальных концертов-демонстраций. В итоговом московском показе достижений народного творчества участвовало 2300 человек, на заключительных концертах в Большом театре (10—11 ноября) присутствовали «виднейшие деятели партии и правительства».

Концентрированным выражением, апофеозом достижений мифотворческой деятельности системы явился популярнейший фильм «Кубанские казаки» (1950), удостоенный Сталинской премии. В сфере архитектуры — а по существу, монументальной пропаганды — общеизвестным символом стали высотные здания Москвы, роскошное убранство новых станций метрополитена. Система делала все, чтобы на свой лад удовлетворить культурные запросы масс. И не безуспешно. Те же «Кубанские казаки» пользовались огромной популярностью.

Беспризорное искусство

Между тем в реальной духовной жизни все большее место занимали явления и процессы, не вписывавшиеся в официальную концепцию культуры, не вмещавшиеся в узаконенные рамки и привычные представления о художественной самодеятельности. Прежде всего здесь необходимо назвать «низовой слой» устного бытового творчества, возрождавшиеся формы народного празднования и первые ростки молодежной художественной культуры, пережившей расцвет в конце 50-х—60-х гг. (самодеятельная песня, эстрадно-пластические формы, молодежный театр).

«Низовой слой» устного бытового творчества, хорошо знакомый многим по личному жизненному опыту, только сейчас становится предметом серьезного осмысления. Обнаружилось, что это, казалось бы, периферийное, «фоновое» явление выражает коренные особенности жизни народного духа. Этот всеобщий культурно-исторический смысл ярко выявляет художественная и мемуарная литература, пришедшая к широкому читателю в 80-е гг.

Интереснейший материал дает в этом плане автобиографическая книга киноактрисы Людмилы Гурченко «Мое взрослое детство».

Живые картины военного и послевоенного быта, жизнь семьи рядовых клубных работников-массовиков — организаторов детских утренников, вечеров, массового пения, танцев, игр, непосредственно связанных с «самодеятельным бытом» страны 30—40-х гг. И в центре — две фигуры: отец и дочь.

Отец — характерный тип самодеятельного человека 30-х. Крестьянский парень, подавшийся на заработки в город. Выдвиженец первых конкурсов гармонистов, посланный в 1932 г. в Харьковский муздраминститут. Так и не освоив по-настоящему нотной грамоты и «культурного» репертуара, оставив вуз, он вернулся в «низы», стал типичным клубным музыкантом тех лет.

И в этой обстановке под воздействием семьи, улицы, работы с отцом формируется маленькая актриса, в пении и танцах с детской непосредственностью выражавшая основные черты массового художественно-бытового сознания.

Показательны и типичны уже сами источники формирования ее репертуара. Популярная классическая музыка (грамзапись, радио), русско-украинский и «классический» репертуар отца-баяниста, эстрадные шлягеры В. Козина, П. Лещенко, Л. Утесова, позднее А. Вертинского, советская массовая песня 30-х и корпус любимых лирических песен 40-х, военные (в том числе самодеятельные) песни, киномузыка, репертуар ресторанных певцов, «песенки с чечеткой», художественная самодеятельность Дворца пионеров с характерной смесью бальных танцев и «танцев республик», «низовой слой» городской песенности, в том числе немецкие песенки времен оккупации...

Почти беспредельная широта общедоступных «предметов» массовой культуры. Но время, среда и ситуации, в которых реализовывался этот культурный багаж девочки-актрисы, четко выявляли «социальный заказ», доминирующие потребности и предпочтения, определяли «гвозди» репертуара и наиболее эффектные формы его «подачи». Именно детское сознание, не отягощенное вкусовыми и эстетическими нормами, чутко, мгновенно реагировало на токи бытовой среды.

...Госпиталь 1943 г.

«Меня ждали раненые. Я им пела, рассказывала о том, что происходит в городе, выполняла мелкие поручения, веселила их. Самое главное — знать вкусы, желания и мечты „своей публики". Мои раненые любили песни патриотические, о любви, шуточные. Так я и строила свой репертуар. Меня совершенно не смущало то, что не было аккомпанемента. (...) Шли в ход руки, ноги, глаза, плечи. Вот где работала фантазия!

Большим успехом пользовалась песня о ленинградском рабочем-гармонисте:

В бою навылет раненный
Скомандовал: „Вперед!"...

...Я пела и видела своего папу-гармониста на фронте с баяном... Плакали раненые, плакали старенькие нянечки...».

В палатах для тяжелораненых она пела «боевые», героические песни. «А в палату для выздоравливающих я иногда, чтобы их взбодрить, входила с криком: „Та чево там!" (...) Сначала все вздрагивали, а потом смеялись и тут же подхватывали веселую интонацию, по которой соскучились. И шли песни о любви:

Ах, Нина-Нинощка,
Моя блондинощка,
Подруга юности, ты вспомни обо мне.
Моя любимая, незаменимая,
Подруга нежная, товарищ по войне...

(...) Популярны были песни о любви матери к сыну. Их просили спеть самые молодые раненые, почти мальчики. Те, у которых еще не было невест.

Спит деревушка, только старушка
Ждет не дождется сынка.
Старой не спится, тонкие спицы
Тихо дрожат в руках...

(...) А в конце могли идти и „Чубчик", и „Бирюзовые, золоты колечики"... Я пела все, что просили. Я хотела, чтобы все улыбались и были счастливыми. И в самом конце моего выступления уже можно было себе позволить все: „Та чево там!", и спеть что-нибудь такое, „залихват-

ское", чтобы вставить в финале папину „чечеточку" и мое эффектное, убивающее наповал „х-х-ха!!"».[8]

...Вагон битком набитого, медленно ползущего пригородного поезда. Мать с дочкой едут на сельский базар в надежде раздобыть продуктов, «подкормиться» после голодной зимы 1945-го. Быстрое вагонное знакомство — и импровизированный концерт.

«— Давай что-нибудь цыганское! — И с верхней полки свесилась курчавая голова молодого парня. (...)

Эх! Да бирюзовые, да златы колечики,
Ой, да раскатились тихо по лужку...

...По правилам, я всегда в конце пою шуточные, бойкие и цыганские. А тут пришлось в самом начале взять „градус". Ведь в „Бирюзовых колечиках" я уже и плечами по-цыгански подтрясываю, и руками прихлопываю в ритм: „эч-тата, эч-тата", а в конце — мягкая пластичная чечеточка и удары по груди и коленям... (...) Среди пассажиров началось оживление. Меня рассматривали, просили передних пригнуться, чтобы было видно. Самой о репертуаре думать не нужно — только успевай выполнять заказы. А я знала все. Что попросят — то и пою.

В то время и для молодых, и для пожилых — для всех поколений — любимыми были одни и те же песни. Я пела „Землянку", „Два Максима", „Любушку-голубушку", „Шаланды", „Гармониста", „Черемуху", „Синий платочек", „Соловьи", „Офицерский вальс", „Татьяну", „Чубчик".

Как же слушали люди! Все ждали покоя, мира, тишины, все жили одним — быстрей, быстрей бы кончилась война! Такие разные люди, попавшие случайно в один вагон, суровые и озабоченные, молчавшие в течение всего пути, — вдруг услышали песню и засветились, и растаяли, сидели голова к голове, плакали, улыбались...».

Очень показательно завершение этого выступления:

«—Товарищи! — сказал вдруг мужчина, что сидел напротив и все время поглядывал на маму. — Мы получили большое удовольствие! А за удовольствие, товарищи, надо платить! Ее отец сражается на поле битвы за нас, товарищи, за свою семью, за нашу Родину! Отблагодарим же, товарищи, и девочку, и ее молодую симпатичную ма-

машу! Кто сколько может, товарищи! — И первый положил на стол красную тридцатку».[9]

Слушатели восприняли это выступление как часть своей собственной, народной культуры и сбором денег подчеркнули ее значимость, необходимость, желанность в тяжелейших условиях жизни.

Одно из сильных впечатлений «взрослого детства» — выступления вместе с отцом в пивной.

Характерная примета городского и поселкового быта, пивные в послевоенные годы приобрели некий новый культурно-психологический статус. Это были своеобразные клубы фронтовиков. И в атмосфере неформального общения, мужских разговоров, воспоминаний явственно выделялась какая-то пронзительная, горько-сентиментальная нота. «Я пела, — пишет Л. Гурченко, — а клиенты, бывшие фронтовики, большей частью израненные, потерявшие родных, теплели, оттаивали...».[10] В детскую душу врезалось воспоминание о трех калеках — безруком, безногом, обгоревшем в танке. Они стали страстными поклонниками семейного дуэта Гурченков, приходили к ним домой слушать любимые песни.

...Наша память о послевоенном времени сохранила образы людей с лицами в рубцах и ожогах, с пустыми рукавами, передвигающихся на костылях или самодельных деревянных тележках... Их было много. И в людской массе они зримо воплощали состояние народной души, израненной многими тяжелейшими испытаниями и потрясениями.

Дети-сироты, безотцовщина, вдовы, женщины и девушки, обреченные на одиночество, миллионы прошедших тюрьмы, лагеря, штрафбаты, плен... — огромные массы неустроенных, оскорбленных, обездоленных, разуверившихся, сполна хлебнувших горя людей. Но и те, кто впрямую не пострадал, были охвачены чувством неуверенности, ощущением неблагополучия, происходившего в стране после победы.

Все это невероятно расширило человеческую, психологическую базу «низовой» культуры, среду ее бытования. В ней явно обозначились своеобразные силовые линии — эмоционально-образные сферы, ясно просматривающиеся уже в репертуаре Гурченко. Один из потоков устного бытового творчества опирался на жалостно-лирические, ме-

лодраматические, «плачевые» традиции народной культуры.

Такой эмоциональный настрой был характерен для широких слоев населения. И в ситуации возросшего спроса естественно активизировались традиционные носители этого слоя, своего рода специалисты, мастера. Яркий образ одного из них создал В. М. Шукшин в рассказе «В воскресенье мать-старушка...».

Слепой музыкант Ганя, странствовавший по деревням, знал много песен. И все они были — «про войну, про тюрьму, про сирот, про скитальцев». Пел он про «безноженьку (девочку), которая просит ласкового боженьку, чтоб он приделал ей ноженьки», про «сибулонцев» (заключенных сибирских лагерей) — «как одному удалось сбежать; только сбежать-то сбежал, а куда теперь — не знает, потому что жена его, курва, сошлась без него с другим»; пел про «синенький, скромный платочек»...

Издавна по Руси бродили слепые, нищие, «калики перехожие», исполнявшие духовные стихи, сюжетно-повествовательные баллады, вышибавшие слезу «жалостные» песни, «просительные» монологи-сценки. Но замечательно, что это традиционное, вполне рядовое явление в конкретной ситуации времени вырастает до значения духовного акта, объединяющего в едином чувстве и Ганю, и его слушателей. Слепой гармонист-певец ощущает себя не жалким просителем, не нищим, а выразителем состояния народной души. Оттого и пение его превращается в исполненное каким-то высоким смыслом «действо».

Описывая исполнение давшей рассказу заглавие песни, Шукшин неизменно акцентрирует наше внимание на завораживающем далевом «взгляде» Гани, уводящем и затаивших дыхание слушателей, и нас от обыденного и конкретного к глубинному, общенародному страданию.

...В воскресенье мать-старушка
К воротам тюрьмы пришла,
Своему родному сыну
Передачку принесла.

Оттого, что Ганя все «смотрел» куда-то далеко, и лицо его было скорбное и умное, виделось, как мать-ста-

рушка подошла к воротам тюрьмы, а в узелке у нее — передачка: сальца кусочек, шанежки, яички, соль в тряпочке, бутылка молока...

— Передайте передачку,
А то люди говорят:
Заключенных в тюрьмах много —
Сильно с голоду морят.
Ей привратник усмехнулся:
— Твоего тут сына нет.
Прошлой ночью был расстрелян
И отправлен на. тот свет.

Горло сжимало горе. Завыть хотелось... Ганя понимал это. Замолкал. И только старенькая гармошка его с медными уголками все играет и играет. Потом

Повернулась мать-старушка,
От ворот тюрьмы пошла,..
И никто про то не знает —
На душе что понесла.

Как же не знали — знали! Плакали. И бросали в кружку пятаки, гривенники, двадцатики. Матрена строго следила, кто сколько дает. А Ганя сидел, обняв гармошку, и все «смотрел» в свою далекую, неведомую даль. Удивительный это был взгляд, необъяснимо жуткий, щемящий душу.[11]

Рядом существовали иные, не менее значимые эмоционально-художественные поля массового бытового сознания и творчества. Они взаимодействовали, накладывались друг на друга.

Одну из важных граней эмоционального состояния народа выражала романтическая струя «низового» творчества. Не вдаваясь здесь подробно в сложнейшую проблему «низового романтизма» — одну из ключевых для народной городской культуры XIX—XX вв., обратим внимание на своеобразие проявления романтического начала в послевоенные годы.

Принципиально важным моментом стало возвращение к традиционным жанровым массивам («цыганщина», авантюрная баллада с флибустьерско-разбойничьей тематикой и т. д.) и широчайшее внедрение в быт элементов «блатного комплекса» (воровской и тюремной песни, лексики, жестов, стиля поведения и одежды).

Очевидной, лежащей на поверхности причиной столь неожиданного крена был прямой, непосредственный тюремно-лагерно-ссыльный опыт миллионов советских людей, обыденность контактов с уголовным и приблатненным «элементом».

Но только этим объяснить популярность цыганско-блатной романтики нельзя. Она свидетельствовала о глубинных изменениях в массовом сознании: кризисе веры в «светлое будущее», разочаровании в итогах «великих строек и побед».

Другой полюс составляли чувства радости, надежды, освобождения от многолетнего напряжения военных (да и предвоенных) лет, естественно рожденные самим возвращением к мирной жизни.

Воссоединение семей, любовь, возвращение в родные места, привычные формы мирного труда, восстановление быта (пусть очень медленное, мучительное), свадьбы, рождение первых детей мирного времени — простейшие проявления жизни человека питали эти чувства в суровые, голодные, крайне неуютные годы.[12] И несмотря на все разочарования и трагические события послевоенных лет, они не могли исчезнуть. Даже у тех, кто прошел все круги ада репрессий, войны, лагерей.[13]

Основным носителем оптимистического начала была учащаяся и студенческая среда. Это сохранившееся поколение рожденных в 30-е гг. составило костяк молодежи конца 40-х—начала 50-х гг.

Возродились и возникли новые сферы молодежного быта, формы его организации и самоорганизации. Молодежные балы и вечера, танцплощадки и дворовые «пятачки» с патефонами и радиолами, уличные «неформальные объединения», где верховодили рисковые беспризорные (в буквальном смысле) подростки-«короли», сами собою возникавшие «клубы по интересам», вроде футбольно-волейбольных команд, болельщиков, любителей джаза и т. д.

В студенческой среде особое значение приобрела возродившаяся дореволюционная традиция кружкового общения. Его бытовой основой были пирушки, насыщенные студенческим фольклором, розыгрышами, дурачеством, маскарадным шутовством. Специфической пестроте состава послевоенного студенчества соответствовала и пестрота

художественного материала, который циркулировал в этой среде.

Старинная студенческая песня, традиционные для городской молодежи игровые развлечения, мещанский «жестокий» романс, анекдоты, разнообразнейшие пародии, советская массовая и эстрадная песня, песни из кинофильмов, блатная «классика», неизменно популярные танго, фокстрот, румба... Один из гимнов русского дореволюционного студенчества — «Быстры, как волны, дни нашей жизни» с мощным разгульным хоровым припевом — сменялся разухабистым шлягером нэповских времен: «Ах, шарабан мой, американка...». Меланхолический эстрадный романс «Здесь, под небом чужим я, как гость нежеланный...» соседствовал с бытовой застольной песней «Хас-Булат удалой!» (фольклоризовавшейся в конце прошлого века элегией А. Амосова с музыкой О. Агренева-Славянского). Лирическая песня из кинофильма «Кубанские казаки» переходила в «Мурку», есенинское «Письмо к матери» или жестоко раскритикованную в постановлении ЦК надрывную песню Н. Богословского из фильма «Большая жизнь» («Прощай, Маруська...»)...

Большой пласт составляли всевозможные песенно-игровые пародии — традиционный жанр «школярского», студенческого слоя «низовой» культуры. Здесь тоже была своя классика, вроде «шарманочной» истории про «великого российского писателя Льва Николаевича Толстого», исполняемой на мотив «Златые горы», иронической песни о «венецианском мавре Отелло», идущих от балаганного народного театра комических монологов «иностранцев в России» (преимущественно немцев), безбожно коверкающих русский язык...

Ирония, издевка, снижение высокого, доведение до абсурда стереотипов и штампов официозной культуры, «выворачивание наизнанку», всевозможная «наоборотность» — эти характерные черты народной смеховой культуры с особой силой проявились именно в молодежном творчестве. Стихия эта не только питалась собственно пародийным репертуаром, но могла захватывать по существу любые жанры. «Пристегивание» чужеродных припевок и присловий,[14] шокирующе контрастный монтаж, внезапные алогичные акценты на отдельных словах и слогах,[15] утрирования мимикой, жестикуляцией, коллективным движением манеры исполнения — все это

взрывало изнутри разножанровый материал, переводило его в иронически-издевательский, празднично-карнавальный план.

Многое здесь извлечено из собственного опыта авторов, рассказов друзей и близких. Подтверждение типичности этих личных представлений находим в повести А. Приставкина «Ночевала тучка золотая...».

...Осень 1944 г. Северный Кавказ, уже глубокий тыл. Бывший чеченский аул. Переселенцы. Детдомовцы из разных городов разоренного Подмосковья, привезенные сюда ради спасения от голодной смерти. Концерт детской художественной самодеятельности, организованный в сельском клубе с целью налаживания контактов с местным населением.

Естественно, концерту предшествовал отбор, превратившийся в настоящий конкурс: желающих, соблазненных обещанным угощением, было много.

«Мытищинские предложили хор: „На богатырские дела нас воля Сталина вела". Другая: „Лети, победы песня..." — эти две для запева, а далее: „Дорожная". Для души.

Первую одобрили, да и о второй отозвались с похвалой, все знали „Дорожную" Дунаевского.

— Может, и Дунаевский, — отвечали вразнобой мытищинские, — мы вам лучше споем.

Мытищинские встали в стойку: выставив вперед правую ногу и пристукивая в такт, дружно промычали: „Тум-та, там-та, тум-та...".

Начало всем понравилось. Будто поезд стучит. Дальше шли слова.

Раз в поезде одном сидел военный,
Обыкно-вен-ный,
Купец и франт,
По чину своему он был поручик,
Но дамских ручек
Был генерал.
Сидел он с кра-ю,
Все напевая-я:
Про первертуци, наци туци, верверсали,
Ерцин с перцем, шлем с конверцем,
Ламца-дрица, о-ца-ца!

— Что это? Это ведь непонятно, что происходит? — спросил [директор] Петр Анисимович, разглядывая странный хор. — Какой Герцен? Какой генерал?

Хор удрученно молчал.

— А может, дальше? — спросил кто-то из воспитателей.

— Дальше? — удивился Петр Анисимович. И отмахнулся портфелем.

Но хор понял эти слова так, что им велят продолжать дальше. Мытищинские снова, как по команде, выставили правую ногу вперед и замычали слаженно: „Тум-та, тума-та, тума-та, тум-та!“. Кто-то из солистов с грустной томностью вывел под это сопровождение:

Вот поезд подошел к желанной цели,
Смотрю я в ще-ли —
Мадам уж нет!

Хор грянул изо всех сил, желая понравиться директору:

Про-пал пору-чик,
Дамских ру-чек...

— Хватит! Хватит! — попросил Петр Анисимович (...) — Эту не надо. Только первую. Про богатырские дела...

— А другие? — спросили из хора.

— Какие другие? У вас есть другие?

— У нас много, — отвечали. — „Халява“, „Мурка“, „Чего ты, Валька, курва, задаешься“...

— Нет, нет! — сказал Петр Анисимович. — Это оставьте себе!».[16]

Ребята из Люберец традиционный чечеточный номер «Яблочко» соединили с актуальным частушечным текстом: «Эх, яблочко, вниз покатилося, а жизнь кавказская... накрылася!». Всенародно любимый «Огонек» спели каширские девочки. Предлагались и фокусы («грызть стакан или лампу», «угадывать по руке, что будет»), и художественная декламация: «Кавказ подо мною» А. Пушкина,[17] и «отрывок из поэмы» («про то, как один дворянин по имени Лука любил одну купчиху — трагедия, словом»). Были представлены и «колхозные» частушки, и пародии «про фюрера» (на мотив утесовской «Все хорошо, пре-

красная маркиза»), и песенно-танцевальные инсценировки — словом, весь обычный жанровый набор номеров художественной самодеятельности.

Но странное дело: при несомненно искреннем желании исполнителей удержаться на идеологически выдержанном, высокопатриотическом уровне концерт неизменно давал крен в пародийно-сатирический жанр, приобретал черты почти балаганного шутовства.

«Дорожная» оказывалась вовсе не песней Дунаевского, а дореволюционной шансонеткой. А частушки «хора Пятницкого» из Коломны носили фривольно-политический характер:

«С подвыванием, как поют в народном хоре, на знакомую „На закате ходит парень возле дома моего“, коломенские проникновенно завели:

Я работала-а в колхо-зе-е, ах!
За-ра-бо-тала-а пятак! Ах!
Пятаком прикрыла... сзади... Ах!
А перед остался та-ак! Ах!».[18]

Другие ребята представили монтаж-перевертыш, в духе карнавальных форм традиционной смеховой культуры.

...Два колониста из Люблино с чувством запели про журавлей: «Здесь под небом чужим я, как гость нежеланный». «При этом показывали в окно, на небо. Явно чужое. Про колонистов, словом, песня». А после куплета эстрадного шлягера «вдруг, завели инвалидским пропитым голосом:

— Да-ра-гие ма-ма-ши! Па-па-ши! Подайте, кто сколько может... Кто рупь, кто два, кто реглан...».

Финалом служила «жалостливая» перетекстовка знаменитых «Кирпичиков» из репертуара вагонных нищих:

Милый папочка, пишет Алечка,
Мама стала тебя забывать,
С подполковником дядей Колею
Каждый вечер уходит гулять...

Разумеется, не все из предложенного на «конкурсе» было включено в программу концерта. Но многое из отсеянного контрабандой проникло-таки на сцену клуба: колонисты чутко улавливали поощрительную реакцию пуб-

лики.[19] А публика прекрасно понимала логику этой двойной бухгалтерии: сначала «как надо», а потом — «для души».

«Для души» — это то, чем ребята жили, что составляло их повседневный художественный быт. Достаточно вспомнить сцену в спальне, характер их развлечений, исполняемый тут же песенный репертуар: тюремные, «разухабистые уличные, блатные, рыночные (жалостливые), сиротские, инвалидные, лагерные, вокзальные и поездные, колонистские, сибирско-ссыльные, бытовые, одесско-воровские (жестоко-сентиментальные), хулиганские, каторжные (из дореволюционных) и некоторые из кино...».[20] Этот отнюдь не детский репертуар достаточно полно характеризует весь слой «низовой» культуры. А дети из повести Приставкина, повзрослев, «вольются в ряды» молодежи конца 40-х.

Само определение охарактеризованного выше слоя самодеятельного творчества как «низового» происходит от соотнесения его с «высоким» искусством и выработанными им эстетическими нормами. Будучи традиционной частью народной городской культуры, в 30-х гг. он находился на периферии духовной жизни, существовал по большей части в скрытых, функционально ограниченных, локально-групповых формах — в ячейках и нишах, сравнительно мало сообщавшихся между собой.[21]

Совершенно очевидно, что в основном этот массив не соответствует критериям художественного вкуса, а составляющие его основу «предметы» не являются произведениями искусства. Здесь было все: и откровенный китч, и вполне добротные, профессионально сделанные вещи, примитивные самоделки и фольклорная классика. Но истинная ценность «низового слоя» в 40-х гг. обнаруживалась в соотнесении не с «высоким» искусством, а с совершенно иной сферой культуры: системой официальной художественной самодеятельности, насаждаемым сверху псевдонародным искусством, всей областью идеологической, идейно-воспитательной и культурно-просветительной работы.

Именно в этом сопоставлении становится ясным, сколь важные и разнообразные (в том числе и художественно-эстетические) функции осуществляло «низовое» бытовое творчество в культуре времени.

Мы видели, что и в репертуаре, и в формах его использования здесь было гораздо больше традиционного, чем качественно нового.

Однако резко расширяется ареал «низового слоя», и из «тайного», узкофункционального он быстро превратился в некое захватывавшее практически все социально-возрастные слои общества явление. К многочисленным традиционным носителям этого типа культурного сознания присоединяется интеллигенция, а многие «низкие» художественные речения становятся обиходными формами общения.

Важнейшей функцией «низового слоя» народной культуры в эти годы стало утверждение самоценности человеческой жизни в ее простейших, элементарных формах. Самодеятельно организуя свою собственную досугово-развлекательную сферу рядом с официальной «сетью», люди отвоевали суверенное пространство личной жизни вопреки официальной идеологии, навязываемым нормам и формам общения.

Непосредственно эти процессы восстановления разрушенного, разоренного частного (домашнего) быта и неформального группового общения проявились в игровых, ритуализированных формах бытовой праздничности: свадьбах, дружеских застольях по случаю знаменательных дат или дней рождения, ежевечерних танцах и других развлечениях молодежи.

Но те же годы отмечены событием общенародного, общегосударственного масштаба — рождением нового праздника, Дня Победы. Его главной, определяющей особенностью стала теснейшая связь с той же сферой бытового творчества. Праздник придал ей новый — общественный, публичный масштаб, стал ее постоянным очагом (пространством) и опорой (стимулом).

...Как только люди узнавали о подписании акта о безоговорочной капитуляции фашистской Германии, они устремлялись на улицы в традиционные места общего сбора, к «красным», священным площадям городов и селений.

Эмоционально-психологическую основу праздничного чувства составляло всеобщее переживание освобождения, захватывающее состояние резкого и необратимого перелома. Предельное напряжение физических и духовных сил, смерть миллионов людей и постоянная угроза личной ги-

бели, гибели близких вдруг сменились пьянящим ощущением начала жизни, ее бесконечности и безбрежности. Глубоко личные переживания каждого перерастали в одно всеобщее «мы-чувство» торжества и радости. Оно усиливалось романтическим представлением о наступившем всемирном братстве народов, в совместной борьбе одолевших фашистскую гидру. Поэтому люди неудержимо стремились друг к другу, чтобы слиться в едином порыве, движении, кружении, танце, объятии, хоре.

И совершенно естественно, что все это выливалось в традиционную форму гулянья. Люди, знакомые и незнакомые, заполнившие дворы, улицы, набережные, площади, обнимались и целовались, кричали, смеялись, плакали, провозглашали тосты, качали людей в военной форме, бродили по городу, пели, плясали, танцевали, водили хороводы, играли на всевозможных, какие только имелись, музыкальных инструментах...

Сюда же легко вписывались и наскоро организованные «сверху» митинги, концерты, зрелища.

Так, городские власти Ленинграда сумели организовать в 13 местах массового сбора (на площадях, в садах, на стадионах) выступления профессиональных артистов эстрады и театра, коллективов художественной самодеятельности клубов и дворцов культуры. Кинопередвижки демонстрировали популярные фильмы на экранах и фасадах зданий: «Воздушный извозчик», «Новые похождения солдата Швейка», «Антоша Рыбкин», «В 6 часов вечера после войны», «Серенада солнечной долины» и т. д. Но основу этого первого праздника Победы в городе-герое составляли самодеятельные пение и танцы. Тысячи людей до глубокой ночи пели, плясали, танцевали под баяны, джазы, радиолы, духовые военные и любительские оркестры...[22]

С годами праздник менялся. Возникали новые мотивы, складывались обряды и ритуалы, появлялись новые песни. Но неизменным оставалось ядро, сохранялись те формы общения и художественно-творческого выражения праздничного чувства, которые, родившись в мае 45-го, дожили до 90-х гг. Основу репертуара составляли старинные народные песни, частушки, «Катюша», «Синий платочек», «Огонек» и другие песни довоенных и военных лет, самодеятельные песни, родившиеся на фронтах, в партизанских отрядах. А рядом — вальс, танго, цыганочка, фокстрот,

русский перепляс, лезгинка, хороводы... Начавшись ранним утром на улицах и площадях, праздник непременно завершался домашними семейно-дружескими застольями, дворовыми танцами и ночными гуляньями.

Неформальные бытовые корпорации, группы, компании, активно осваивая элементы традиционной «низовой» городской культуры, объективно способствовали распространению, популяризации всевозможных несанкционированных, запретных, «неприличных» явлений. И именно «низовой слой» (наиболее активные его элементы) становился своеобразной формой выражения нравственной и эстетической оппозиции народа. Были в нем и элементы прямой политической сатиры, протеста.

...Одесса 1933 г. Умирающие прямо на улицах голодные беженцы со всей Украины. Одесситы получают по полтора фунта сине-зеленой конины в месяц. А в это время от причалов одесского порта «каждый день (...) уходили по три-четыре иностранных парохода с мороженым мясом, маслом, битой птицей». И припортовые дети во все горло распевали:

Телятину, курятину буржуям отдадим,
А конную-Буденную мы сами поедим![23]

К. Симонов писал о своей саратовской юности: «В воздухе витало разное. Запомнилась какая-то частушка того года: „Ой, калина-калина, шесть условий Сталина, — остальные — Рыкова и Петра Великого". Я ее петь — не пел, но слышать — слышал. Значит, кто-то ее пел, как-то она переносилась. Было в воздухе такое, было и другое. Помню кем-то, кажется, в ФЗУ показанную мне бумажку, вроде листовочки, — трудно сейчас сообразить, просто ли это было рисовано от руки, или переведено в нескольких экземплярах через копирку, или сделано на гектографе, — но ощущение какой-то размноженности этого листочка осталось во всяком случае. На листке этом было нарисовано что-то вроде речки с высокими берегами. На одном стоят Троцкий, Зиновьев и Каменев, на другом — Сталин, Енукидзе и не то Микоян, не то Орджоникидзе — в общем, кто-то из кавказцев. Под этим текст: „И заспорили славяне, кому править на Руси"».[24]

Сюда же можно отнести и так называемые кулацкие (по сути — вольные) частушки,[25] подвергавшиеся уничтожаю-

щей критике в официальных выступлениях, многие лагерные песни, ставшие широко известными уже в 30-е гг. Существовали и политические анекдоты, и крамольные присловья. Одному из нас вспоминается, как кто-то из соучеников поражал ребячью компанию тем, что во всех случаях игровых и житейских неудач сдергивал с головы кепчонку и, ухмыляясь, произносил: «Тридцать лет в партии, за что и выгнали»...[26]

Рядом с официальной «народной культурой», все более явно обнаруживавшей свою китчевую природу, бездуховность, лживость, враждебность реальному человеку с его чувствами и интересами, «низовой слой» бытового творчества представал человечным, душевным, способным выразить какие-то важнейшие чувства, самоощущение народа: неизбывность страдания, горькие разочарования послевоенных победных лет, жажду обыкновенного людского счастья, ощущение тотального неблагополучия, кризис веры и неистребимую надежду на лучшие времена...

В сущности говоря, перед нами одна из форм самосохранения народной культуры в труднейший период ее развития.

Катастрофическая необратимость процессов «раскрестьянивания» вела к консервации традиционных форм фольклора в замкнутых, географически отдаленных зонах — своеобразных культурных резерватах.[27] Гигантский резервуар «низовой» культуры не только легко вмещал в себя разнообразнейшие элементы разнонационального фольклора, но и обеспечивал им возможность активной жизни во взаимодействии с механизмами самодеятельного бытового творчества.

Подводя итоги, мы можем сказать, что период конца 20-х—начала 50-х гг. представляет собой внутренне цельный этап в развитии самодеятельного художественного творчества в СССР.

Сталинской административно-репрессивной системе удалось создать отвечающую ее целям и задачам «государственную самодеятельность». Это была весьма широкая сфера, охватывавшая разные виды художественного творчества, широкие слои многонационального населения. Ее концентрированным, идеальным выражением служили единообразные для всей страны формы заключительных показов, торжественных концертов, театрализованных спортивных и песенных праздников.

В рамках санкционированных форм клубной самодеятельности, на первичных этапах смотров и конкурсов (на предприятиях, в колхозах, школах, учреждениях и т. д.) прорывалось живое стихийное творчество «одиночек», традиционных драмкружков, затейников, фольклорных ансамблей и хоров.

Существовал и обширный «низовой слой» народно-самодеятельного творчества.

Несмотря на все усилия, полного огосударствления культуры не произошло. Во всех ее слоях, на всех этажах сохранялись зоны, очаги, точки, не полностью, не до конца подчиненные системе.

Причина этого — неистребимость первичных форм быта. Их не смогли уничтожить до конца ни война, ни репрессии, ни лагеря, ни великие переселения народов. При всей ограниченности бытового «конформистского» сознания именно оно оказалось способным в какой-то степени противостоять дегуманизирующему давлению системы. И в этом смысле «низовой» репертуар оказывается сопоставимым с гонимыми шедеврами «высокого» искусства эпохи сталинизма. Более того, в последние костенеющие годы ее существования «низовая» — низкая — сфера самодеятельного творчества вынужденно приняла на себя ряд высоких социокультурных, нравственных, эстетических функций.

Трагический парадокс времени заключался в том, что одни и те же люди выступали активными носителями «неофициальной культуры» — и состояли в комсомоле, профсоюзах, участвовали в коллективах художественной самодеятельности и крупномасштабных празднично-смотровых мероприятиях. Этот разрыв в сознании, поведении, творчестве был одной из причин постоянного стрессового состояния. Но одновременно — и источником обновления.

Так закладывались нравственные, психологические и эстетические основы новых тенденций в самодеятельной культуре последующих лет.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 1945 г. — Всесоюзный смотр самодеятельности профсоюзов, Всесоюзный смотр сельской художественной самодеятельности, Всесоюзный смотр хоровой самодеятельности рабочих и служащих, общереспуб-

ликанская олимпиада художественной самодеятельности Латвии. 1947 г. — Всесоюзный смотр спектаклей театральной самодеятельности рабочих и служащих на современную тему. Лучшие из принявших в смотре 20 000 коллективов выступили на декаде в Москве (октябрь 1948 г.). В 1947—1948 гг. прошел и Всероссийский смотр сельской художественной самодеятельности. В 1950—1951 гг. — Всесоюзный смотр художественной самодеятельности рабочих и служащих. С 1951 по 1958 г. прошло несколько всесоюзных смотров по отдельным видам художественной самодеятельности профсоюзов, очередные республиканские смотры сельской самодеятельности.

2 *Симонов К.* Глазами человека моего поколения // Знамя. 1988. № 3. С. 48—49.

3 В августе 1946 г. вышли постановления ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“», «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», в сентябре — постановление о кинофильме «Большая жизнь». 21 сентября в «Правде» опубликован печально известный доклад А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград». В феврале 1948 г. появилось постановление ЦК «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели», в январе 1949 г. — статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» («Правда»). Напомним о «параллельных» кампаниях против «буржуазных течений» в науке, так называемом Ленинградском деле, истерии вокруг «преступлений врачей-вредителей».

4 Лидия Гинзбург так охарактеризовала психологическое состояние интеллигенции в послевоенные годы, его отличие от «самочувствия» военных лет. Начало 40-х гг. — «война и военное сближение частных и государственных хотений. Когда сближение бывало неполным, эту неадекватность подавляли в себе, обходили. Потом, среди проработок 46—53-го настал испуг, у интеллигенции — чувство обреченности. Возникло оно из повторяемости (повторения не ждали), из ужаса перед узнаваемой и, значит, неизменной моделью» (Советская культура. 1988. 12 нояб.).

5 Огонек. 1946. № 19.

6 Огонек. 1946. № 1.

7 См.: Смена. 1946. № 1—2, 3, 5—6.

8 *Гурченко Л.* Мое взрослое детство. М., 1982. С. 124—126.

9 Там же. С. 164—165.

10 Там же. С. 198.

11 *Шукшин. В.* Рассказы. Л., 1983. С. 145—146.

12 В статье «Демографическое развитие СССР за 70 лет» Л. Рыбаковский обращает внимание на послевоенный «компенсаторный период»: «Массовая демобилизация военнослужащих (...) привела к воссоединению семей и вступлению в брак лиц разных поколений. Это повысило рождаемость не только за счет первенцев, но и за счет вторых и последующих детей. Возросла также внебрачная рождаемость». См.: Социологические исследования. 1987. № 9.

13 Невероятно, но поводы для радости и праздников находились и в тяжелейших условиях колымских лагерей. Неожиданные встречи с однополчанами, даже соратниками по интербригадам гражданской войны в Испании. Вести о товарищах, давно зачисленных в погибшие. Чудом доставшаяся банка тушенки, кочан капусты и головка

чеснока, тайно сваренный борщ — и «праздничный обед» друзей. Об этом пишет в автобиографической повести «Черные камни» А. Жигулин. Есть у него и описание настоящего массового праздника 50 тысяч заключенных в связи со... смертью Сталина. «Уже первое сообщение о болезни всех обрадовало. А когда заиграла траурная музыка, наступила всеобщая необыкнованная радость. Все обнимали и целовали друг друга, как на Пасху. И на бараках появились флаги. Красные советские флаги, но без траурных лент. Их было много, и они дерзко и весело трепетали на ветру» (Знамя. 1988. № 8. С. 94).

14 Например, величавое звучание песни «Из-за острова на стрежень...» неожиданно прерывалось хоровой скороговоркой: «Рупь за сено, два за воз, три рубля за перевоз. Чечевица с викою, вика с чечевицею».

15 Парадоксальный пример — слоговое дробление начальной строки «Хас-Булата...»: затянувший песню хор вдруг резко выкрикивал — «у!» после чего следовало напевное «далой».

16 См.: Знамя. 1987. № 3. С. 59.

17 Характерно и восприятие этого стихотворения. Сколь много говорит об идеологии культа Сталина маленький диалог братьев-детдомовцев! «Саша сказал Кольке:

— Про товарища Сталина стихи!

— Как это? — не понял Колька. (...)

— Ну, он же на горе стоит... Один, как памятник, понимаешь? Он же великий, значит, на горе и один... И орел, видишь, не выше его, боится выше-то, а наравне! А он, значит, стоит и на Советский Союз смотрит, чтобы всех-всех видно было!» (Там же. С. 71).

18 Там же. С. 60.

19 «Когда Кузьменыши вышли на сцену, в зале стояла натянутая тишина. Братья посмотрели на передний ряд, где сидели колонисты, потом, уставясь в пространство, завели:

На дубу зеленом, да над тем простором
Два сокола ясных вели разговоры,
А соколов этих люди все узнали...

Грустная, конечно, песня, как соколы прощались, один из них умирал, а второй ему и говорит... Говорит, что мы клянемся, но с дороги не свернем.

И сдержал он клятву, клятву боевую
Сделал он счастливой
Всю страну род-ну-у-ю...

МЗакончили на высокой ноте, очень даже трогательно, а для большего веселья грянули „Гоп со Смыком". Она тоже хорошо ложилась на два голоса. Изобразили в сценах и под рокот одобрения убежали» (Там же. С. 72).

20 В центре сцены в спальне — описание хорового исполнения старой, очень популярной в солдатской и уголовно-бродяжьей среде песни. «Кому-то пришло в голову: завопили песню. Не в лад, но громко.

Бродили мы с товарищем вдвоем,
Бродили мы с товарищем вдвоем,
Бродили мы с товарищем по диким по горам,
По диким по горам!

Поначалу шло жидковато, кто во что горазд, но вот уже голос за голосом, ниточка к ниточке вплелись, встроились, сложились и грянуло, окошки позванивали:

Вдруг камень покатился, ого-го!
Вдруг камень покатился, ого-го!
Вдруг камень покатился, и товарищ мой упал!
Товарищ мой упал!

Особенно дружно выходило это: „ого-го!". Тут уж ревели все, кто мог, и со слухом, и без слуха, реветь было приятно. Да и воздуха в легких хватало.

Я взял его за руку, ого-го!
Я взял его за ногу, ого-го!
Я взял за руку, я за ногу, товарищ не встает!
Товарищ не встает!
Я плюнул ему в рожу, ого-го!
Я плюнул ему в рожу, ого-го!
Я плюнул ему в рожу, он обратно не плюет,
Обратно не плюет!

Дальше, как полагается, товарищу вырывают яму (ого-го какую!) и хоронят. А потом земля зашевелилась (ого-го!), и товарищ встает из нее и... „В рожу мне плюет". Ответил, в общем. И сам живой. Смешно! Закатились, захохотали» (Там же. С. 50).

В романе В. Ажаева «Вагон», повествующем о тюремном быте конца 30-х гг., читаем: «Нелепая эта песня чаще других раздается в камере. С визгом и лихим свистом она звучит в ушах...

Я плюнул ему в морду —
Он обратно не плюет.
Я глянул ему в очи —
Приятель мой помер.
Ой-ей-ей, приятель мой помер,
Ой-ей-ей, приятель мой помер...

Отчаянный вопль „ой-ей-ей" почти помогает, так хочется самому взвыть от тоски и отчаяния» (Дружба народов. 1988. № 6. С. 175).

Детдомовцы в спальне поют свой, «местный» горнокавказский вариант. Обращает на себя внимание и полная идентичность манеры исполнения, особенно — истошного вопля. Главным оставалось чувство высвобождения: и в прямом, физическом — «ор», и в эмоциональном плане, через всемерное подчеркивание абсурдности, чудовищной нелепости происходящего.

[21] Прежде всего мы имеем здесь в виду такие субкультурные образования, как блатной, окраинный, студенческий фольклор.

[22] См. отчеты о проведении народных гуляний, посвященных Дню Победы 9 мая 1945 г. в Ленинграде: ЛГАЛИ, ф. 277, оп. 1, ед. хр. 102, л. 1—5. Так, на Дворцовой площади, где собралось свыше 150 тыс. человек, танцы закончились в час ночи. В Кировском районе на площади у Дома Советов 40 тыс. человек веселились до половины первого в столь радостном теперь свете военных прожекторов...

[23] См.: *Семашко М.* Писание по Бондарю // Литературная газета. 1988. 1 июня.

[24] *Симонов К.* Глазами человека моего поколения. С. 18.

[25] Приведем несколько примеров «вольных» частушек, записанных В. Бахтиным в 1946—1988 гг. на Псковщине, Новгородчине, в Ленинградской области:

Едет Сталин на корове,
У коровы один рог.
— Ты куда, товарищ Сталин?
— Раскулачивать народ!

Я на печке сижу,
Похохатываю,
Каждый день трудодень
Зарабатываю.

Куда, бабка, идешь,
Куда ковыляешь?
— В райком за пайком,
Разве ты не знаешь?

Вот спасибо Сталину —
Сделал меня барыней:
Я и лошадь, я и бык,
Я и баба, и мужик.

Не стращайте нас Сибирью,
Сибирь — наша сторона.
Все равно полфунта хлеба,
Только воля не своя.

Вставай, Ленин,
Вставай, милый,
Разгони колхоз ленивый!
Ленин встал, взмахнул рукам:
— Что ж мне делать с дуракам?

См.: Нева. 1989. № 6. С. 195—196.

[26] В молодежной среде конца 40-х гг. возникали даже политические объединения. Такова, например, КПМ — «Коммунистическая партия молодежи». Эта нелегальная организация с марксистско-ленинской платформой была создана в Воронеже в 1947 г. и разгромлена в 1949-м.

Истории КПМ посвящена цитированная повесть А. Жигулина «Черные камни»; там же упоминаются и другие нелегальные молодежные организации тех лет.

Примечательна творческая сторона жизни КПМ: выпуск рукописного журнала «Спартак», создание значка, девиза, ритуала клятвы, своего гимна (в дополнение к основному — «Интернационалу»). И те же образованные, исполненные высоких чувств и благородных стремлений юноши, изучавшие в первоисточниках Маркса и Ленина, писавшие стихи и прозу, еще до тюрем и лагерей хорошо знали воровские и лагерные песни, основные слова блатной «фени».

27 Не следует забывать, что низовая культура города также имела свои резервационные формы. Прежде всего мы имеем в виду лагеря, в которых годами жили представители всех слоев общества. Здесь «низовой слой» становился жизненно необходимым способом адаптации в экстремальных условиях, общедоступным языком.

А. Л. Сокольская

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

В 30-е гг. резко изменилась иерархия самодеятельных жанров, сложившаяся в предыдущее десятилетие. Танец и массовая песня вышли на первые места в быту и клубной самодеятельности, далеко оттеснив любительские студии и популярные еще недавно массовые синтетические формы клубного агиттеатра. Стали историей громоздкие, наивно величавые инсценировки первых лет революции; кончилось время пролеткультовских экспериментов, «коллективной драматургии», ЕХК, хоровой декламации лозунгов и увлечения ритмической гимнастикой. Закрылись, просуществовав совсем недолго, возникшие во времена нэпа многочисленные любительские фотообщества и фотокооперативы; из клубных помещений выветрился запах химикалиев, исчезли суетливые фотокружковцы с их вечными заботами о «фотоглазе» и очередном сеансе диапозитивов...

В освободившиеся помещения вселялись музыкальные и танцевальные кружки. Втаскивались рояли; спешно оборудовались клубные танцклассы. Академический балет и бытовые танцы, так долго представлявшиеся культработникам и комсомольским деятелям «чуждой формой», очагом буржуазного влияния, неожиданно были полностью реабилитированы.

Недавние попытки заменять ритмическим хождением или «политизировать» агитречевками одиозные польки и фокстроты теперь высмеивались критиками, воспевавшими искусство танца.

Были решительно пресечены всякие обвинения в классовой чуждости, звучавшие по адресу старых балетов и вообще классического танца. В больших и малых городах начали открываться самодеятельные хореографические студии и школы бальных танцев. Быстро росло число музыкальных театров, имеющих в своем составе балетную

труппу. Ширилась сеть ансамблей песни и пляски. Они создавались в армии, на флоте, на гражданке — в детской и взрослой самодеятельности. Были общесоюзные профессиональные ансамбли и ансамбли национальных республик, формировавшиеся зачастую из народных исполнителей, но обязательно под руководством балетмейстера-профессионала. На их репертуар ориентировалась вся масса культпросветовских и профсоюзных самодеятельных ансамблей, охватывавших своими выступлениями, слетами, конкурсными показами, олимпиадами едва ли не любой населенный пункт — от моря и до моря. Параллельно шло строительство единого по своей сути, стилю и репертуару профессионального музыкального театра. В столицах всех республик спешно учреждались сначала музыкально-драматические, а затем, на их основе, оперно-балетные труппы с танцорами, владеющими техникой классического танца.

Повышенное внимание к танцевальному искусству и массовому танцу, характерное для культпросвета 30-х гг.; стремительный поворот от «танцеборства» к настойчивой пропаганде и рекламе танцев средствами фотографии, кино, радиомузыки, изоплаката, постоянными выступлениями танцевальных коллективов и ансамблей песни и пляски; широкое внедрение танцевальной самодеятельности в систему эстетического воспитания; значительные суммы из национального бюджета, шедшие на развитие балетного театра и танцевальной самодеятельности; наконец, то значение, какое было придано массовым формам бытового танца, устройству танцплощадок, танцевальных залов, курсов и школ современных танцев при ПКиО, клубах, домах культуры, жактах — весь этот комплекс малых и больших мероприятий, пропагандирующих «бодрое искусство танца» (как было принято писать в те годы), несомненно, впрямую связан с политическими и экономическими событиями, происходившими в стране.

Причины «возвышения» танца следует искать в разрыве между действительными результатами коллективизации и образом счастливой, расцветающей державы, первоисточником которого являлись доклады и выступления Сталина, Молотова, Кагановича, других членов сталинского Политбюро. Гипноз словесной пропаганды оказался, как мы знаем, очень сильным. Но все же его требовалось постоянно дополнять наборами постоянных эмоциональных

впечатлений — зрительных, слуховых, художественных и «художественно-документальных». Здесь, наряду с кино и фотографией, быстро освоившими «метод и эстетику инсценировки» (инсценированных, или, проще говоря, фальсифицированных документов), неоценимыми по своему воздействию на массовое сознание оказались новые, веселящие сердца, жизнерадостные песни и танцы.[1] Несложная бодрящая танцевальная музыка, лившаяся из репродукторов, звучавшая в любимых кинофильмах, снова и снова повторялась на открывшихся повсюду танцплощадках, в танцзалах клубов, на эстрадах ПКиО.[2] Вместе с популярными массовыми песнями, концертами классического танца, олимпиадами, конкурсами, рассылавшимися Союзфото снимками танцующих колхозниц она выполняла, по сути дела, фантастическое правительственное задание. Танцы и песни создавали некий флер, своего рода розовую дымку трудового утра, позволявшую многим закрывать глаза на беззакония, ночной разгул арестов, материальные трудности. Подобно штампу счастливого детства («Спасибо товарищу Сталину за нашу счастливую жизнь!») песенно-танцевальный образ братской дружбы народов, сплотившихся вокруг любимого вождя, прочно входил в сознание. Не без воздействия этого образа формировалось мироощущение нескольких поколений «винтиков» советской государственной машины.

Танцевальная самодеятельность 30-х гг. несла на себе и другую нагрузку. Благодаря продуманной системе районных, областных, республиканских и общесоюзных смотров удалось отыскать в горных селениях, аулах, дальних деревнях талантливых танцоров-виртуозов, мастеров народного искусства. Их привозили в города, где балетмейстеры-профессионалы составляли из лучших оперных танцовщиков и выдающихся народных исполнителей «экспортные» концертные бригады и ансамбли для показа иностранцам.

Летом 1935 г. такая смешанная, тщательно отобранная делегация была отправлена на международный фестиваль народного танца в Лондоне и заняла там первое место.[3] Особенным успехом пользовались экзотический фольклорный танец нанайцев «Борьба малыша» и выступления узбекской танцовщицы Тамары Ханум (в недавнем прошлом — рядовой девушки из Ферганы, дочери желез-

нодорожного слесаря, что всячески подчеркивала наша пресса).

Успех на лондонском фестивале стимулировал поиски народных талантов. За московской олимпиадой профсоюзов (1935), где «было уделено особое внимание пропаганде народного творчества, популяризации народных песен и танцев»,[4] последовала олимпиада колхозной самодеятельности, также проведенная в столице (1936).

В начале 1936 г. печать шумно приветствовала создание двух новых «всесоюзных трибун народного творчества»: в Москве почти одновременно начали функционировать Центральный дом художественной самодеятельности[5] и Театр народного творчества (ТНТ), куда в качестве консультантов и руководителей были приглашены К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. И. Качалов, С. М. Михоэлс и другие всемирно известные деятели старой культуры. Здесь подготавливали сводные программы с участием профессиональных и самодеятельных исполнителей народных танцев из всех республик, составляли грандиозные пропагандистские ревю на темы обретенного братства и равенства в стране Советов.[6] В первой такой программе-обозрении, показанной 18 марта 1936 г., участвовало более полутора тысяч человек. «Открылся театр, которого не знала доселе история искусств, театр, существование которого должно было наглядно показать, как пышно расцвела культура масс в единственной подлинно свободной стране — в Советском Союзе», — сообщала об этом событии «Театральная декада».[7]

Наивно патетическая (как и большинство тогдашних панегириков в печати), составленная по общесоюзному радикальному стандарту своего времени, заметка именно благодаря ее шаблонности представляет для современного историка немалый интерес. В ней, как и во множестве не отличимых от нее по лексике и тону публикаций, невзначай выболтана тайна сталинской усиленной любви к художественной самодеятельности и народному искусству. «Национальное по форме, социалистическое сталинское по содержанию», оно должно было участвовать в международной дипломатии, наглядно представляя зарубежным зрителям новый, расцвеченный оптимистической фантазией песенно-танцевальный образ победившего социализма.

Возможно, что создание ТНТ было отчасти связано с подготовкой к IV Международному театральному фести-

валю, проводившемуся в Москве. Во всяком случае, для открытия фестиваля были выбраны помещение и жизнерадостная, многокрасочная, представлявшая различные национальности Советского Союза программа-обозрение именно этого театра.

Иностранные гости были и на I Всесоюзном фестивале народного танца, состоявшемся осенью 1936 г. и тоже поражавшем своей масштабностью: в нем выступали 300 танцоров, представлявших более 40 народов и народностей.

Несколько месяцев спустя по специальному решению правительства организуется Всесоюзный ансамбль народного танца под руководством молодого балетмейстера Большого театра Игоря Моисеева. Наряду с профессиональными актерами в ансамбль вошли особо отличившиеся самодеятельные танцоры — участники массовых тематических программ в ТНТ и народные исполнители, выступавшие на фестивалях танца в Лондоне и Москве. Ансамбль И. Моисеева был задуман как «эталонный» и «гастрольный». Он должен был показывать товар лицом в поездках за рубеж и направлять внутри Союза деятельность многочисленных руководителей ансамблей и танцевальных групп по созданию нового народно-сценического танца. Масштабные танцевальные композиции И. Моисеева, исполнявшиеся лучшими танцорами страны, стали своего рода всесоюзным образцом для подражания, определявшим стиль и темы самодеятельных выступлений.

Аналогичная демонстративно-направляющая миссия была поручена Центральному ансамблю песни и пляски Красной Армии, отправленному в том же 1937 г. в первое заграничное турне — по городам Чехословакии и Франции.

Заслуживает внимания история этого знаменитого Краснознаменного ансамбля под руководством А. В. Александрова. Небольшой самодеятельный коллектив (10 певцов и 2 танцора), созданный в 1929 г. при ЦДКА им. Фрунзе, пользовался особым покровительством тогдашнего наркома обороны, маршала Советского Союза К. Е. Ворошилова. «В 1933 году, — рассказывает Александров, — товарищ Ворошилов показал наш ансамбль вождю народов, нашему любимому Иосифу Виссарионовичу Сталину. Товарищ Сталин сразу же определил, какие качества таятся в нашем коллективе и в какой мощный орга-

низм он может вырасти, и тут же предложил увеличить его в два раза (...) Наш коллектив рос. В 1935 году он насчитывал уже 100 человек, сейчас — 185 человек. Так по личной инициативе товарища Сталина вырос Краснознаменный ансамбль. В репертуаре (...) и даже в подборе отдельных песен большое участие принимали товарищи Сталин и Ворошилов, которые являются большими знатоками хорового искусства, а по части народного фольклора — исключительными знатоками (...) Очень много корректив внесли товарищи Сталин и Ворошилов в наши танцы, отметая в них все ненужное, псевдонародное и псевдокрасноармейское».[8]

Видимо, Сталин был заинтересован в том, чтобы его замечания, касавшиеся исполнения и постановки конкретных танцев, получили огласку и таким образом приобрели значение и действенность общесоюзных директив. Во всяком случае, в статьях 1939—1940 гг., посвященных его 60-летию и выпускавшихся под пристальным контролем юбиляра, появились новые мемуарные подробности. «Участникам ансамбля хорошо запомнился мягкий, но внушительный урок художественного вкуса и стиля исполнения, полученный на одном из концертов, где присутствовали руководители партии и правительства, — признавался Александров. — Один из наших солистов-плясунов пытался превзойти самого себя в замысловатых пируэтах-прыжках (...) по-видимому, это выступление не понравилось товарищу Сталину».[9] Дальше прославленный руководитель ансамбля вспоминал, как он спросил у Ворошилова: «Почему товарищу Сталину и вам не понравилась русская пляска?», и тот ответил: «Бывают комики и бывают чудаки. Ваш плясун, исполняющий комическую пляску, ведет себя на сцене не как комик, а как чудак. И потом, где вы видели, чтобы народная пляска превращалась в акробатический танец?».[10]

Другой эпизод, по свидетельству Александрова, тоже был связан с акробатикой, вызвавшей недовольство Сталина. «Так, например, им было указано на излишнюю акробатику в танце „Канава", что придавало этому танцу характер, не свойственный стилю ансамбля. Вместо акробатических трюков в танец ввели кавалеристов, танцующих с клинками. Сейчас танец „Канава" — один из лучших номеров».[11]

Появление этих публикаций надолго сделало акробатическую виртуозность танца синонимом дурного вкуса. Техническая изощренность постановок К. Я. Голейзовского, «Ледяной девы» Ф. В. Лопухова, акробатического танца О. Мунгаловой, еще недавно вызывавшая восторги знатоков, теперь была осуждена как «декадентское трюкачество». Академический балет, уже вступивший в 1934—1936 гг. на путь хореодрамы, стеснялся собственной условности. Традиционных сольных танцев в балете становилось меньше, их рисунок упрощался. Зато все больше места занимали бытовые или патетические массовые сцены и психологическая пантомима. Боязнь «излишней акробатики» и обвинений в условности заметно обедняла и переносившийся на сцену народный танец. В художественной самодеятельности стала привычна критика «ненужной сложности» и «неоправданной эффектности» движений.[12] В результате стали цениться и распространяться усредненные, невыразительные композиции, верность шаблону, подражание одним и тем же образцам.

Происходившая уже в 20-е гг. подмена народных танцев массовыми «с нехитрыми, но естественными, сильными, энергичными движениями»[13] и неоправданное расширение понятия «народный» получили десятилетие спустя могущественную поддержку. После провозглашения социалистического реализма слова «народное» и «социалистическое» стали восприниматься как синонимы. Подобно оруэлловским формулам «Война это мир», «Свобода это рабство», «Незнание — сила», устойчивое словосочетание «народная социалистическая культура» открывало широкие горизонты. Становилось теоретически возможным немедленное устранение противоречий между городом и деревней, интеллигенцией и народом, ученым городским искусством и фольклором.

Лексическое новшество позволило отнести к области народных танцев современные сюжетные «социалистические по содержанию» сценические композиции, осуществлявшиеся в ансамблях песни и пляски. Пользуясь им, в республиках, не знавших ранее класического танца, создали оперно-балетные театры и национальные «народные» балеты с классической хореографией: «Счастье» в Армении, «Джарджи» в Грузии, «Лилею» на Украине, «Журавлиную песнь» в Башкирии, «Шурале» в Татарии, «Соловей» в Белоруссии, «Девичью башню» в Азербайджане и

т. д. Во второй половине 30-х гг. отдельные темы и музыкальные интонации русского, грузинского, украинского танцевального фольклора использовались как непременное свидетельство народности в балетах, шедших на столичной сцене и в театрах Ленинграда («Партизанские дни», «Кавказский пленник», «Сердце гор», «Ночь перед Рождеством», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Тарас Бульба»). Самодеятельные хореографические коллективы и ансамбли обычно ориентировались в эти годы на масштабные формы и современную советскую тематику с включением в пантомимическое танцевальное действие элементов национального быта, обычаев, костюмной и пластической орнаментики.

Отождествление народного и социалистического в области культуры и искусства привело к участившемуся и как бы даже узаконенному смешению профессионалов с носителями танцевального фольклора и самодеятельными исполнителями.

В феврале 1936 г. в Москве одновременно гастролировали Киевский театр оперы и балета, капелла «Думка», женский хоровой ансамбль народного танца и капелла бандуристов. По окончании гастролей ЦИК СССР наградил орденом Ленина государственный театр оперы и балета «за выдающиеся успехи в деле развития украинской театральной культуры, народных песен и танцев».[14]

На фестивалях народного танца, как уже говорилось, вместе с народными и самодеятельными танцорами выступали известные солисты музыкальных театров. В столичном ТНТ основной формой были массовые представления с обилием песен и танцев. Но здесь же выступали выдающиеся музыканты, составлялись серьезные концертные программы, шла оперная классика: «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Алеко» С. В. Рахманинова. Профессиональные танцоры и певцы участвовали и в программах Киевского, Сталинградского, Ростовского театров народного творчества, открытых в предвоенные годы.

В 1936 г., после масштабных гастролей киевлян, было принято правительственное решение о ежегодном проведении в столице СССР декад национального искусства.

«В Москву приезжали сотни артистов и мастеров народного творчества. В специальных железнодорожных составах привозились декорации и костюмы. Приезду пред-

шествовала длительная подготовка: специальные комиссии объезжали всю территорию республики, отбирая самые яркие таланты, самые сильные произведения, — писал Ю. М. Слонимский. — На протяжении десяти дней образцы национального искусства показывались в Большом театре. Руководители партии и правительства во главе с великим Сталиным и членами Политбюро присутствовали на спектаклях. Приезжие гости посещали фабрики, заводы столицы, знакомились здесь с передовыми людьми социалистической индустрии, демонстрировали свое творчество, обогащали знания и опыт общением с мастерами театра и литературы столицы. В специальных заседаниях правительство обсуждало итоги декады, мероприятия, необходимые для дальнейшего развития искусства в данной республике, и награждало отличившихся орденами и медалями Советского Союза».[15]

Помпезные декады начались в январе 1937 г. и неуклонно проводились даже во время войны.[16] Награды, щедро раздававшиеся самодеятельным танцорам, удостоенным чести выступать в Большом театре, автоматически возводили их в достоинство и ранг профессионалов. Актеры государственных республиканских театров оперы и балета в свою очередь получали ордена и медали за народность их искусства.

В художественной самодеятельности 20-х гг. было сравнительно немного сильных исполнителей. Зато с избытком — выдумщиков, экспериментаторов, одержимых «бредовыми идеями», которые, впрочем, оказывались иногда полезными профессиональному искусству.

В 30-е гг. положение совершенно изменилось. Броуново движение любительских идей было прекращено. Взамен участники балетных и иных художественных студий получили авторитетное, централизованное, вальяжное руководство признанных мастеров-традиционалистов, считавших самодеятельность придатком профессионального театра и эстрады.

20 августа 1932 г. по итогам 1-й Всесоюзной олимпиады было принято постановление ВЦСПС, выдвигавшее в качестве центральной задачи самодеятельности учебу у профессионалов: «в теснейшей связи с профессиональными коллективами и мастерами искусств».[17] Затем в течение двух лет ЦПКиО и другие крупные культурно-массовые государственные комплексы переходили на самоокупае-

мость, клубы — на хозрасчет, тут же сводившийся на нет различными ограничениями и запретами. Считалось, что дома культуры, клубы, повсеместно открывавшиеся или расширявшиеся ПКиО и даже строившиеся во многих городах дворцы культуры будут работать без дотации. Все заинтересованные лица понимали, разумеется, что это совершенно невозможно. Да этого на самом деле и не требовалось. Дотацию, даже значительно превосходящую все прежние ассигнования, художественной самодеятельности предложили в виде шефства, но уже не только учреждений и деятелей художественной культуры, а еще и ведущих наркоматов, крупных заводов, строительных трестов, вузов и т. д.

«Реализация плана летней работы требует огромных средств и усилий. Это тем более сложно, что уже второй год парк переведен на полную самоокупаемость и не получает никакой дотации как по линии эксплуатации, так и по капитальному строительству, — писал в начале 1934 г. заместитель директора московского ЦПКиО в отчете, напечатанном на страницах журнала «Клуб». — Основным в выполнении плана явятся договоры с общественными организациями. Парк заключил договоры с рядом наркоматов и профсоюзов на проведение работы в парке. Техпропы Наркомтяжпрома, Наркомсвязи, Наркомлегпрома и других оборудуют кабинеты техпропаганды; горсовет ОСОАВИАХИМа строит тиры, участвуя материально в работе Дома обороны; профсоюзы проводят свои массовки, ассигнуя на это специальные суммы».[18]

Конечно, все мероприятия в ЦПКиО были масштабными, и привлечение общественности тоже отличалось особым размахом. Подобно Большому и Малому театрам, МХАТу, Ансамблю народного танца под руководством И. Моисеева, Краснознаменному центральному ансамблю песни и пляски Красной Армии, центральный парк столицы — «первый пролетарский парк» страны — считался «маяком социалистической культуры». Взысканный непосредственным вниманием правительства, он обладал большими привилегиями[19] и по сравнению с громадной нищей армией рядовых ПКиО выглядел учреждением-миллионером.[20]

Расположившийся в старинной аристократической части Москвы, на месте бывших княжеских усадеб, демидовского ботанического сада и знаменитого Нескучного,

парк унаследовал от XVIII и XIX вв. искусственные гроты, мостики, беседки, аллею с древними деревьями, растущими на дне оврага, гранитные ступени лестницы, пруды. В 1923 г. здесь были выстроены помещения для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки; 5 лет спустя после необходимой перепланировки на территории открылся парк культуры и отдыха.

В 1934 г. культурно-развлекательная зона ЦПКиО была «переоформлена». На площади «Смычка», где еще недавно проводились разоблачительные политкарнавалы и массовые агитшествия под предводительством хорвзводов, построили Зеленый театр на 20 тысяч мест. Шефы показывали здесь балеты «Пламя Парижа» и «Красный мак». Большим успехом пользовались половецкие пляски из оперы «Князь Игорь» и выступления циркового мюзик-холла: «Парк резко повернулся в сторону организации бодрого, веселого, занимательного отдыха».[21]

По примеру американских «луна-парков» в ЦПКиО устроили для взрослых и детей массовые «самодеятельные аттракционы». Среди них были «потешные ямы», «волшебная корзина», сшибание подушками, вращающийся наклонный диск для бега, пролезание сквозь узкую трубу и сквозь подвешенную бочку — излюбленные массовые развлечения в заокеанских парках, только что высмеянные Б. А. Пильняком в его «американском романе» «О'кей» (1933).

С 1933 г. в ЦПКиО регулярно проводились конкурсы самодеятельных танцоров. В 1934 г. прошла Всесоюзная олимпиада молодых дарований, где было много плясунов и детских танцевальных коллективов. В следующем году на эстрадных площадках парка выступали участники Всесоюзной олимпиады художественной самодеятельности в области музыки и танца.

В зимние месяцы дирекция устраивала на катке молодежные праздники. Первый из них, посвященный XVII партсъезду, состоялся в феврале 1934 г. Помимо оборонных и «разоблачительных» аттракционов (уголки «винтовки и пулемета», «полетов в стратосферу» и московского зоопарка: «звери в роли обличителей») на празднике были танцы на льду в исполнении московских фигуристов и концерт самодеятельного театра масок на коньках. «Театр масок существует в парке недавно. Он рассчитан на большие массовые выступления, главном об-

разом на открытом воздухе. Первые шаги были сделаны на эстраде, но эстрадные выступления не давали того эффекта, который дают выступления на открытых площадках, в кругу зрителей», — писал корреспондент журнала «Клуб», отметивший успех танцующих масок. Жоржик и Маруся — «злая карикатура на фигуристов, увлекающихся лжерекордами, позой. Парочка „изящно“ вальсирует, томно изгибается...». За ней выступили «корова» (трюковый танец), поросенок, толстяк-повар, щеголь-петух, мрачный фашист, важная дама и др.[22]

Летом на бывшем Острове уединения, к которому когда-то вел от берега пруда ажурный мостик, а теперь надо было подъезжать на лодках, начались выступления самодеятельного балета. Группу, составленную из выпускников школы сценического танца при ЦПКиО,[23] возглавил балетмейстер А. В. Шатин. Среди солистов были молодые московские рабочие и талантливая прима-балерина Клавдия Рыхлова. В 1935 г. они исполнили хореографическую сюиту Шатина «Танцы народов СССР». В последующие годы коллектив профессионализируется: на «Острове танца» зрителям показывают «Жизель» и новые балеты «Маркобомба», «Кащей Бессмертный», «Красавица Радда» (по рассказу М. Горького «Макар Чудра»), где в главных партиях неизменно выступает К. Рыхлова. В 1940 г. воспитанники Шатина, уже получившие квалификацию артистов балета, исполняют в его постановке балет А. Крейна «Лауренсия», идущий в то же время на одной из самых знаменитых балетных сцен страны, в бывшем Мариинском театре в Ленинграде.[24]

Вслед за столичным «пролетарским парком» к популяризации классического танца обращаются ЦПКиО им. Кирова и другие ленинградские центры культмассовой работы. Построенные в предвоенное десятилетие клубные комплексы Ленинграда — дворцы культуры им. Кирова, им. Горького (Нарвский), Выборгский, Промкооперации имели хорошо поставленные хореографические студии, которыми руководили шефы — мастера балета из академических театров.

Лучшие артистические силы — видные балетмейстеры, актеры, музыканты — привлекались в порядке шефства и обязывающих общественных нагрузок и к руководству заводской самодеятельностью. На Кировском заводе в Ленинграде была организована в 1934 г. художественая

школа для рабочих, имевшая в своем составе хореографическую мастерскую под руководством Ф. В. Лопухова. Он же во второй половине 30-х гг. шефствовал над балетной студией дома культуры им. Капранова, был членом квалификационной комиссии при ленинградском ДНТ, постоянно избирался в жюри танцевальных конкурсов и олимпиад. Балетные актеры Малого оперного театра вели занятия на «Электросиле», в одном из самых старых оперно-хореографических коллективов города.[25]

Под руководством шефов клубные и заводские студии готовили к праздничным дням, конкурсным выступлениям, олимпиадам массовые сцены из хореографических спектаклей, а иногда и целые балеты. В 1937 г., к 20-летию Октябрьской революции, в нескольких клубах был поставлен первый советский «драмбалет» 20-х гг. — «Красный мак» Р. М. Глиэра.[26] Рассказывая об этом, журнал «Клуб» особо выделял спектакль ленинградского клуба моряков.[27]

В 1938 г. детская музыкально-хореографическая студия ДК им. Горького, существовавшая уже 4 года,[28] прославилась на всю страну постановкой балета «Аистенок» (показанного годом ранее хореографическим училищем Большого театра). Этот детский балет-сказка «на современную тему» (т. е. с участием героев-пионеров и их угнетенного сверстника — негритенка из колониальной Африки) вызвал большую прессу. Спектакль самодеятельной студии в постановке А. Д. Шуйского и П. Чеснокова вывозили в Москву; на сцене Нарвского дворца культуры им. Горького он шел до самой войны.[29]

Гигантские дворцы культуры Ленинграда, выросшие из районных клубов и домов культуры Нарвского, Выборгского, Петроградского, Василеостровского, на протяжении десятилетия неоднократно расширялись. В строительстве принимали участие многие шефские организации.

Перед войной все они представляли собой превосходные гастрольные площадки, где выступали лучшие столичные (а два десятилетия спустя — и зарубежные) театры. В залах, вмещающих 2—3 тысячи зрителей, устраивались балетные концерты с участием Г. С. Улановой, Н. М. Дудинской, Т. М. Вечесловой, Е. М. Люком, К. М. Сергеева, В. М. Чабукиани и других солистов академических балетных трупп. Не были редкостью и выездные балетные спектакли Кировского театра, МАЛЕГОТа,

выступления ансамбля красноармейской песни и пляски Ленинградского ВО. В очередь с профессионалами показывали свое искусство самодеятельные студии классического танца, участники олимпиад, особо отличившиеся детские и взрослые ансамбли песни и пляски народных танцев.[30]

На протяжении 30-х гг. ЦПКиО им. Кирова и ленинградские дворцы культуры непрерывно расширяли помещения для массовых танцевальных вечеров.[31] Строились великолепные бальные залы, где проводились конкурсы на лучшее исполнение современных парных танцев с призами для победителей, вечера танцев под джаз-оркестр или электроджаз, демонстрация новых бальных танцев, массовые пляски под баян с участием затейников. Частыми были концерты самодеятельных ансамблей народных танцев и выступления танцоров-одиночек в публике. В 1940 и первой половине 1941 г. особой популярностью у ленинградской молодежи пользовались ночные балы. Обычно они приурочивались к какому-нибудь государственному празднику (Дню сталинской Конституции, годовщине Красной Армии и Военно-морского флота и т. п.) или имели «целевое назначение». Такими были во дворце культуры им. Кирова «антирелигиозный ночной бал» с танцами, эстрадным концертом с участием Рины Зеленой, открытием зала «Разоблачение чудес», антирелигиозной выставкой и «большим базаром»,[32] бал «в честь международного коммунистического женского дня» 8 марта, где кроме обязательных встреч со «знатными женщинами» — депутатами Верховного Совета, писательницами, киноактрисами, балеринами предусматривались выступления танцевальной самодеятельности и праздничные призы для «неорганизованных исполнителей» за современные балетные танцы;[33] бал физкультурников, проводившийся оборонно-физкультурным отделом ДК с соответствующей тематической программой.[34]

На Васильевском острове ночной бал начинался в 10 часов вечера и длился до 6 часов утра. Под танцы отдавались все пригодные для этого помещения: знаменитый Мраморный зал ДК им. Кирова, открытые гостиные, несколько лекционных залов, большой физкультурный (стулья и спортивные снаряды заблаговременно выносили).

В театре за ночь проходило два концерта. Чаще всего в них выступали ансамбль красноармейской песни и пляс-

ки, артисты Ленгосэстрады во главе с Аркадием Райкиным и эстрадные танцевальные пары. Самодеятельные танцоры исполняли в публике испанский, венгерский и другие народно-сценические характерные танцы; одним из обязательных номеров самодеятельности была массовая русская пляска. В кинозале показывали в это время короткометражные оборонные и туристические фильмы: «Любимые герои», «Боевые страницы», «Лыжный спорт», «В долине Нарзана». В нескольких комнатах размещалась непременная выставка боевой техники и проводились ночные «обороно-воспитательные» встречи с орденоносцами, участниками финской войны.[35]

Гораздо менее масштабными были мероприятия в обыкновенных клубах. Хотя здесь тоже действовала система шефства, помощь руководителей-общественников далеко не всегда оказывалась «на художественной высоте». «В результате привлечения к руководству кружками рабочего актива, — небывалый случай, — клубом сэкономлено на зарплате тысяча рублей. Рабочие вправе гордиться такими активистами, такой почетной общественностью», — писал корреспондент, побывавший осенью 1933 г., во время конкурса московских клубов, в клубе текстильной фабрики им. Маркова.[36] К сожалению, шефская работа активистов-любителей обычно не способствовала торжеству искусства. Шефское руководство самодеятельного рабочего актива, по мнению профессионалов, отличалось «неприкрытым дилетантством».[37] Особенные затруднения вызывали массовые танцы.

«Танец является одним из основных, а зачастую и исключительным видом работы затейников. В силу недостаточной квалификации затейников и по вине постановщиков танец утратил свою художественную ценность и превратился в скучное, лишенное эмоциональной насыщенности движение под музыку, — писал в 1934 г. заведующий сектором искусств московского ЦПКиО. — „Восемь шагов вправо, восемь влево, четыре к центру, четыре от центра, два притопа и три хлопка“. Эта несложная формула движения в танце, нисколько не отражающая его существа, превратилась в ходячую формулу низкого качества и штампа».[38]

Желающие научиться элегантно танцевать могли поступать в столичную (платную) школу танцев при ЦПКиО. В 1934 г. тут были открыты специальные курсы

парного танца с тремя отделениями: старого бального танца, современного западного (фокстрот, бостон, танго, румба неррис, блюз) и «новых советских парных танцев, отобранных в результате общемосковского конкурса постановщиков по созданию нового народного танца».[39] Квалифицированные педагоги обучали современным танцам во дворцах культуры Ленинграда, Тбилиси, Минска, Киева и еще нескольких приоритетных «очагов культуры». Что же касается основных масс клубов, ПКиО, ведомственных и общих домов отдыха, пионерлагерей и санаторных учреждений, здесь продолжали безраздельно властвовать затейники. Формула «два притопа, три прихлопа» сохраняла свое универсальное значение еще по крайней мере три десятилетия.

В 1935 г. слово «барак» исчезло из советской прессы. Но предыдущие два года профсоюзная печать много писала о мероприятиях, проводившихся клубами в рабочих бараках. Во время конкурса московских клубов, посвященного XVII съезду ВКП(б), культпоход в бараки, обычно начинавшийся докладом о предстоящем съезде партии и выступлением агитбригады, заканчивался массовыми плясками, физкультурными играми и пением под руководством клубных активистов.[40] Практиковались, — правда, реже, — шефские выезды в окрестные совхозы по следам только что прошедшей коллективизации. Одну из первых длительных поездок такого рода — в совхоз Ледово под Каширой предприняла летом 1933 г. бригада столичной фабрики и клуба «Парижская коммуна». В нее входили в основном работники фабричного Трама и многотиражки «Коммунаровец». В том же году вышла рекламно-агитационная брошюра «Клуб в помощь совхозу», где много места уделялось танцам на полях в законные обеденные перерывы и дружескому участию совхозной молодежи в вечерах самодеятельности.[41] О массовых и парных танцах как одной из радостных примет совхозной жизни упоминал корреспондент журнала «Клуб». После спектакля, говорилось в заметке, «начинаются танцы. Вальс, полька, краковяк собирают многих желающих потанцевать. Но массовые танцы — татарский и „коробочка“ — успеха не имеют. Зато, когда оркестр заиграл русскую и чечетку, рабочие начали выходить в круг один за другим».[42]

В период подготовки к «съезду победителей» клубная жизнь в Москве несколько оживилась. Появились ново-

введения. «Раньше было так: в общезаводской выходной день отдыхал и клуб. Решили это дело отменить, и на первое же мероприятие — коллективный день отдыха пришло много рабочих. Организовывались массовые игры, пляски и танцы, экскурсии в музеи, катание на лыжах и коньках. (...) В дальнейшем было столько желающих, что устраивались коллективные дни отдыха для отдельных цехов завода».[43] Это сообщение, помещенное в рубрике «Клубы после конкурса», было получено журналом «Клуб» с завода им. Дзержинского. О коллективных днях отдыха с той же программой сообщали из Иваново (клуб «Постройка»)[44] и некоторых других городов.

Почти все заводские клубы проводили в эти годы «вечера ударников», где обязательно устраивались танцы. Старались втягивать в них даже стариков. Но пожилые люди веселиться вместе с молодежью не хотели и в клуб поэтому ходили редко. «Опорный клуб» Бауманского р-на столицы — Центральный клуб строителей им. Дзержинского организовал 24 ноября 1933 г. специальный вечер старых производственников-ударников московских строек, где состоялось объяснение рабочих с клубной администрацией. Ударники потребовали, чтобы в зрительном зале старым строителям отвели постоянные места, а для веселья предоставили отдельную комнату. «Мы бы и сплясали, и спели, только бы нам отдельно, — говорили старики», — рассказывал корреспондент, побывавший на этом вечере.[45]

В первой половине 30-х гг. на ударных московских стройках работало немало иностранных специалистов и рабочих. Тогда же появились первые отечественные «выдвиженцы», получавшие в виде исключения отдельные квартиры. Для тех и других клубная администрация устраивала особые вечера, где после «обмена опытом» и взаимных социалистических обязательств танцевали фокстроты и танго, а клубные танцоры выступали с русской пляской или каким-нибудь другим национальным танцем.

Совершались и выезды на квартиры рабочих-выдвиженцев. Проходили они с участием клубной администрации, шефов, одного-двух участников художественной самодеятельности, стенографистки и рабкора или сотрудника профсоюзного журнала. В «протокол» посещения входили танцы; заметку (а во многих случаях и просто стенограмму встречи) часто сопровождали два-три снимка

танцующих. Чтобы дать представление о том, как происходило это административное веселье, приведем небольшой отрывок из «Стенограммы посещения квартиры рабочего-бетонщика т. Суслова бригадой московского клуба строителей им. Дзержинского 28 февраля 1934 года»: «Гость. А сейчас станцуем. Попросим станцевать т. Карпас. (Исполняется узбекский танец.) Суслов. А я хочу „русскую". (Гармошка играет „русскую". Суслов пляшет.) Что-то не могу подладить под музыку. (Один из массовиков показывает танец. Суслов танцует, устает, вытирает пот, улыбаясь, садится.) Не гожусь я теперь для этого. 10 часов вечера. Гости поднимаются».[46]

Особое внимание клубная пресса уделяла массовым пляскам на праздничных демонстрациях. «Песни, пляски в колоннах, несмотря на дождливую погоду, отличали демонстрацию Тулметаллстроя от колонны других организаций», — одобрительно отмечал собкор журнала «Клуб» в заметке, присланной из Тулы в ноябре 1933 г.[47]

В преддверии первомайских демонстраций 1934 г. журнал печатает целый ряд методических материалов об организации во время шествий и движения колонн массовых бытовых, физкультурных и народных танцев. Умение петь и плясать, заводить хороводы, втягивать молодежь в физкультурные танцы, выводить в круг танцоров-одиночек, умеющих сплясать и «Яблочко», и «Барыню», и популярную чечетку, — таковы требования тех лет к новому типу профсоюзного массовика-затейника. Затейническая работа, за нехваткой профессиональных кадров, вменяется в обязанность и членам хореографических кружков.[48]

Можно найти в журнале и статьи, рекомендующие отрабатывать заранее «порядковые движения», массовые «танцевальные шаги», ритмичное выкрикивание лозунгов по ходу демонстрации и прочие приемы, напоминавшие о недавних временах политизации бытовых танцев и многотысячных музыкальных агитшествий в ЦПКиО им. Горького.

«В программу занятий входит овладение порядковыми движениями, разучивание простых танцевальных шагов, танцев, игр, песен, речевок, загадок и аттракционов, — писал автор статьи «Затейники на демонстрации». — (...) Многие из массовых танцев после небольшой обработки можно приспособить для линейного движения. Кроме того, есть ряд танцев — „Буденовка", „Колонный", „Вар-

шавянка“, „Настастья“, разработанных специально для этой цели. Эти танцы еще редко исполняются — тем более необходимо их использовать. Кроме танцев можно рекомендовать применение простейших танцевальных шагов. (...) Простой шаг во время движения можно комбинировать, применяя удвоенный шаг на носках, переменный шаг, скользящий шаг или шаг с припаданием через два такта то на правую, то на левую ногу. (...) С успехом можно применять и простейшие речевые формы: ритмичное выкрикивание рифмованных лозунгов и приветствий. (...) Успешно можно применять маски, изготовленные на бытовые и местные темы: лодырь, бракодел, „Жоржик и Маруся“. Маски могут разыгрывать небольшие сценки или исполнять комические танцы. Во время демонстрации следует широко использовать самодеятельность, проводя летучие конкурсы рассказчиков, плясунов и др., заранее заготовив премии, лучше всего комические. Необходимо использовать народные песни, пляски, хороводы. В этом случае затейникам могут помочь участники хоркружка и старые кадровые рабочие и работницы».[49]

Сложнее было организовать танцевальные выступления на местных смотрах и олимпиадах художественной самодеятельности. Солидные хореографические студии с квалифицированным руководством создавались только в крупных городах, да и то лишь в немногих образцово-показательных домах культуры. Обычным клубам не хватало ни маститых шефов, ни продолжавших выдаваться, вопреки объявленному хозрасчету, мизерных дотаций. Спешно организуя танцевальные кружки и «коллективы плясунов», администрация испытывала острую, в большинстве случаев неутоленную потребность в опытных хореографах-инструкторах.

В клубной печати 1933—1934 гг. тема рабочей танцевальной самодеятельности занимает много места. Репортеры старательно отмечают первые успехи самодеятельных исполнителей, будь то выступление тульских школьников с пионерским танцем на смотре «всех видов и форм художественной самодеятельности Тулметаллстроя»[50] или участие только что созданного коллектива плясунов в творческом вечере столичного клуба «КОР» 9 декабря 1933 г.

«Следует работать над повышением техники коллектива плясунов. Это такой род самодеятельности, который всегда находит живой отклик у зрителей. Выступления

плясунов, несмотря на их техническую незрелость, встретили шумное одобрение», — писал автор заметки о самодеятельности клуба «КОР», тактично замечая, что технически незрелый коллектив плясунов «делает только первые шаги».[51]

В 1934 г. в клубах было произведено очередное сокращение штатов платных руководителей.[52] Предполагалось, видимо, что им на смену придут шефы. Но, несмотря на то что шефство как одна из обязательных общественных нагрузок надолго вошло в жизнь, участие квалифицированных профессионалов в создании широкой сети танцевальной самодеятельности оказалось относительно невелико.[53]

На смотрах 1933—1934 гг. больше всего было танцоров-одиночек. «Клуб» сообщал о премии, полученной рабочим из Кущевского зерносовхоза за исполнение «Яблочка», «Гопака», «По улице Мостовой» на совхозной олимпиаде, о вечере-конкурсе одиночек-плясунов в московском клубе «КОР», о смотре плясунов в клубе железнодорожной станции Алачаевск, о танцорах-одиночках Татарии, удачно выступивших на клубных конкурсах в Казани.[54] Описывался танец самодеятельного плясуна Капустина на вечере в рабочем клубе на Кудиновских торфоразработках.[55] Много способных плясунов оказалось среди детей, выступивших на смотрах и олимпиадах профсоюзной художественной самодеятельности в Москве, Ростове, Ленинграде, Иванове, Смоленске, в республиках Средней Азии и Закавказья.[56]

В передовой «Художественная самодеятельность на подъеме» (сентябрь 1934 г.) журнал рассказывал о развернувшейся в столице подготовке к олимпиаде молодых дарований. Несмотря на бравурный тон и ставшие уже привычными литавры, в статье явственно чувствуется тревога за исход олимпиады: репертуар и уровень мастерства самоучек вызвали у редакции скептическое отношение. Их предлагали «охватить организованной учебой», а так как времени на это оставалось мало, журнал решительно стоял за то, чтобы расширить само понятие художественной самодеятельности, включив в него учащихся и выпускников художественных школ, музыкальных и хореографических училищ, техникумов, студий.[57] Особую тревогу вызывали выступления танцоров. «...без руководства наши самодеятельные коллективы танца и художественно-

го движения могут легко оказаться в плену всякого рода буржуазных течений и „исканий" в этой области. Здесь, более, чем где-либо, нужна серьезная помощь со стороны мастеров искусства. (...) На опыте истекших двух лет доказана положительная роль связи с лучшими профессиональными коллективами и мастерами искусства. (...) Эту связь надо всемерно расширять. Она сыграет решительную роль в подготовке, переподготовке и воспитании кадров руководителей художественных самодеятельных коллективов — через творческие семинары, встречи с мастерами, а главное — через обмен опытом работы, в которой мастера искусства начинают участвовать непосредственно».[58]

Предложения, содержащиеся в этой статье, исходили, по-видимому, из «высших сфер» и отражали в основном уже продуманный к тому времени курс сталинского руководства на тотальную централизацию культуры.[59] Открытие Центрального (в дальнейшем Всесоюзного) Дома художественной самодеятельности, задачей которого было осуществление единого методического руководства, организация опытно-показательных коллективов, — одна из эффективных акций по созданию формализованной, стабильной, способной абстрагироваться от любых реальных обстоятельств системы сталинского культпросвета.

В практике танцевальной самодеятельности все эти перемены вели прежде всего к ограничению и «упорядочению» репертуара хореографических кружков и студий, общей (по всей стране) ориентации на классическую школу танца и появлению огромного количества циркуляров, методических руководств и пособий, навязывавших премированные «показательные образцы», которым следовало всемерно подражать. С этого времени начинает планомерно создаваться единая, широко разветвленная «научно-методическая» сеть руководства культурой вообще и танцевальной самодеятельностью в частности.

В профессиональном балетном театре середина 30-х гг. отмечена решительным отказом от опальных экспериментов предыдущего периода и поворотом к «драмбалету» или «хореодраме». Жизнеподобная эстетика балетного соцреализма требовала сюжетности, бытовых оправданий танца, упрощения хореографии спектакля. Тогда же с помощью новой системы управления осуществлялось повсеместное равнение художественной самодеятельности на

профессиональное искусство. На самодеятельной сцене утверждается сюжетный танец; открытые во всех республиках кружки, студии, группы, школы «бальных народных танцев», независимо от репертуара, переходят на классический тренаж. Во множестве организуются детские хореографические студии и пионерские ансамбли песни и пляски. Лучшие самодеятельные коллективы — «кузница балетных кадров» — вступают в соревнование с профессиональными молодежными ансамблями, исполняя их репертуар, в том числе и «оборонный» («Полюшко-поле», танцы из балета «Погранзнак», поставленного в Ленинградском хореографическом училище, традиционные кавказские танцы с саблями, отдельные номера и воинские танцы из композиций красноармейских и краснофлотских ансамблей национальных военных округов). Большое распространение получают «народно-сценические композиции», в основном на темы счастливой колхозной жизни.[60] В качестве образцов методисты предлагают руководителям ансамблей композиции танцевальной группы хора им. Пятницкого[61] и других известных профессиональных коллективов народного танца, который «в это время переживает влияние на него классической основы».[62]

Ставшая обязательной ориентация на драмбалеты и сюжетные «народно-сценические» танцы («Колхозная сюита», «Новый быт» и т. п.) сопровождалась наступлением на «идеологически порочный модернизм». Одной из его первых жертв стала распространенная в быту и на эстраде, любимая массовым зрителем и самодеятельными танцорами чечетка. Критика этого танца началась уже в 1933—1934 гг., когда руководители клубных кружков художественного движения спешно придумывали новые сюжетно-тематические композиции на темы радостной колхозной жизни. «Чечетка — очень распространенный среди нашей молодежи танец. Чечетку любят. Это танец, который при строжайшем ритме требует очень быстрого темпа. Но чечеточник — всегда одиночка. В коллективах художественного движения чечетку культивировать нет смысла», — наставляла клубная пресса.[63] Несколькими годами позже вспомнили о популярности чечетки (стэпа) за границей. Танца стали побаиваться. Теперь уже на смотрах и олимпиадах члены жюри нередко отмечали, что «личное обаяние» чечеточников не заслуживает поощрений, поскольку это «не наш» танец, с чуждой «идеологи-

ческой подкладкой».[64] «Это развлечение фланеров, людей, которые гуляют. Само по себе это не плохо, но они дают тип гуляющего молодого человека, иногда с тросточкой, иногда без тросточки. Совершенно отчетливо выражена эта идея гуляющих, фланирующих молодых людей. Причем это вовсе не от нас идет, это все носит американский характер», — говорилось на редакционном совещании недавно образованного журнала «Народное творчество» (январь 1937 г.).[65] В предвоенные годы критика чечетки стала общим местом. На клубных смотрах даже виртуозных исполнителей этого танца чаще всего не пропускали в следующий тур. Без особого шума, опираясь на «авторитетные мнения» и «методические указания» профессионалов, чечетку постепенно изгоняли с самодеятельной эстрады.

Нечто похожее происходило с «физкульттанцем» 20-х гг. Еще недавно олицетворявший «молодость страны», считавшийся своего рода символом массовой самодеятельности советской пионерии и комсомола и в этом качестве вошедший даже в профессиональные балеты, он в одночасье оказался в немилости у руководящих деятелей культпросвета. Показательна в этом смысле история ленинградского театра физической культуры «Спартак».

«Театр физической культуры возник на базе самодеятельного коллектива 7 декабря 1932 года и вначале значился при Доме коммунистического воспитания молодежи „Старая и молодая гвардия" (ДКВМ). С 3 июня 1933 года он уже значился как физкультурный ансамбль художественной самодеятельности при том же ДК. Позже перешел в разряд государственных зрелищных предприятий и с июня 1934 существовал как театр физической культуры (ТФК). (...) С января 1936 года ТФК уже подчинялся Комитету по делам искусств. С апреля 1936 именуется ТФК „Спартак". Ликвидирован в апреле 1940».[66]

В той же короткой справке, составленной по материалам, сохранившимся в ЛГАЛИ, сотрудницей архива А. А. Федоровой, сказано, что «Спартак» был «призван средствами искусства (движение, слово, музыка, свет, радио и т. п.) пропагандировать советскую физкультуру. Кроме сценической деятельности театр руководил секциями, кружками, проводил консультации, т. е. проверял непосредственно на массе правильность своего метода».[67]

Первое выступление физкультбригады ДКВМ — получасовая постановка «Готов к труду и обороне», отмеченная с похвалой молодежной газетой «Смена»,[68] положило начало целому ряду физкультурных агитревю, которые в основном строились на танцевальной имитации различных видов спорта (бокс, теннис, акробатика, футбол, фехтование). В 1934—1936 гг. коллектив, превратившийся уже в передвижной театр, показывал свои программы во многих городах страны. Сохранилась афишка выступлений «Спартака» в ПКиО города Грозного 10 и 11 июля 1937 г.:

«Впервые в Грозном

Гастроль

Ленинградского государственного театра физической культуры.

Смелые!

Ловкие!

Сильные!

В программе: Акробатический этюд, физкультпляска, Загадочная женщина, Танцевально-драматический этюд, Нанайская борьба, Красноармейцы на отдыхе и много других номеров».[69]

Среди новых и «капитально возобновленных» номеров, отмеченных художественным руководителем ТФК П. П. Телятниковым в годовых отчетах 1936 и 1937 гг., было немало танцевальных: молодежная пляска, комический теннис, комический бокс, танец с копьями, шутка с мячом, футболист и даже, чтобы не отставать от времени, — классический танец с лентами и вальс с мячом.[70] Впрочем, в этот период физкультурная эстрада уже не вызывала одобрения начальства. В 1937 г. журнал «Народное творчество» из номера в номер печатал красочные снимки с подписями: «Узбекский танец», «Танцы белуджи», «Чечено-ингушские танцы», «Частушечная пляска», «Азербайджанские танцы» и т. д. Публиковались многочисленные заметки и статьи специалистов по народным танцам, рецензии на их сценическое исполнение в ТНТ, в национальных операх, на смотрах художественной самодеятельности, олимпиадах и заключительных концертах развернувшихся в Москве республиканских декад национального искусства.[71]

В 1938 г. у ТФК «Спартак» начались серьезные неприятности. Ленинградское Управление по делам искусств

считало, что театр, пусть и физкультурный, обязан ставить не программы «из отдельных номеров», а «связные» сюжетные спектакли.

Коллектив попытался подготовить несколько сюжетных представлений. В том же году была театрализована «Песня о братстве народов» Джамбула, поставлен небольшой спектакль по тексту И. Ильфа и Е. Петрова «Милые люди».[72]

В архиве сохранился и сценарий полнометражной агитационной постановки «Сыны нашей Родины». Первые две картины представляли военизированный парад советских физкультурников и развлечения гуляющих в парке культуры и отдыха: «купальщицы», «встреча друзей», «живая скульптура», «танец юности». В третьей картине действие переносилось на погранзаставу. Здесь было много танцев: массовый пляс пограничников, кадриль, танец с шашками, движущийся джаз. Заключительный эпизод — «тревога» — обрывал веселый воинский отдых. Четвертая картина называлась «уничтожение нарушителей границы». В нее входили эпизоды «Бой передового дозора пограничников с нарушителями», «Разгром банды нарушителей» и «Апофеоз».[73]

«Агитка» ТФК, как видим, строилась по схеме, уже не раз использованной в фильмах и «патриотических» спектаклях предвоенного времени. Однако самый жанр физкультэстрады, напоминавший об агитэкспериментах 20-х гг., отодвигался в прошлое. Отзывы многочисленных комиссий о «пантомимических способностях» актеров «Спартака», литературном тексте агитпредставления, музыке, декорациях, костюмах были суровыми — и, надо думать, не грешили против правды. Если, конечно, не учитывать, что физкультурно-танцевальная эстрада в принципе не годилась для осуществления сюжетных «соцреалистических» спектаклей.

Как бы то ни было, начальство своего добилось — вслед за кружками и ансамблями национальных домпросветов экспериментальный полусамодеятельный театр эстрадно-танцевальной физкультуры был закрыт.

Годы войны не отменили, а, напротив, закрепили все основные элементы созданной к концу второй сталинской пятилетки централизованной системы культпросвета и ее составных частей — в том числе танцевальной самодея-

тельности. Равнение на высочайше утвержденные образцы и всеохватная система смотров действовали, особенно во второй половине войны, с армейской четкостью.

В сентябре—ноябре 1941 г., в тяжелые месяцы наступления немцев на Москву, красноармейские ансамбли песни и пляски были организованы политотделами всех армий; в дивизиях в тот же период созданы агитбригады.[74] Позже число ансамблей увеличилось: они формировались в каждой воинской части из мобилизованных актеров и участников музыкально-танцевальной самодеятельности. Танцоры обязательно входили и в солдатские агитбригады. Среди них было много чечеточников из ремесленных училищ, где с самого начала войны стали создавать свои ансамбли песни и пляски. По окончании училища большинство уходило в армию на фронт. Часть из них попадала в фронтовую самодеятельность, некоторые становились солистами больших армейских ансамблей.[75]

В 1941—1942 гг. репертуар ансамблей песни и пляски состоял в основном из небольших концертных номеров, среди которых были частушки с пляской, неизменное «Яблочко», национальные воинские танцы, солдатские кадрили и новые танцевальные пантомимы-агитки. По мере изменения военной ситуации армейская художественная самодеятельность разрасталась. Ансамбли армий и фронтов включали уже не десятки, а сотни исполнителей. Концертные программы таких коллективов стали подстраиваться к образцам масштабных композиций Центрального Краснознаменного ансамбля песни и пляски и Всесоюзного ансамбля народного танца. В 1943—1944 гг. Ансамбль песни и пляски пограничных войск, начинавший свою деятельность со злободневных антигитлеровских агиток,[76] показал монументальную массовую «Пляску всех родов войск» (постановщик И. Курилов). Не отставала по размаху и «хореографическая поэма о казаках», поставленная балетмейстером П. Вирским в ансамбле Донского фронта в период битвы за Кавказ.

В марте 1942 г. в одной из армий Ленинградского фронта решили организовать свой танцевальный коллектив. Политотдел поручил лейтенанту А. Е. Обранту, в недавнем прошлом молодому педагогу Института им. Лесгафта и студенту балетмейстерского отделения Ленинградского хореографического училища, отправиться в блокадный Ленинград и «сколотить» там танцевальный

агитвзвод. Поручение оказалось не из легких. В голодающем городе Обранту удалось найти лишь нескольких подростков, бывших его учеников из хореографической студии Дворца пионеров. Младшему — Игорю Фаульбауму — шел четырнадцатый год, старшим, пришедшим позже по армейскому набору, было не больше восемнадцати.[77]

Группа, позднее получившая название «Молодежно-танцевальный красноармейский ансамбль под руководством А. Е. Обранта», оказалась мобильной и деятельной. Хотя численно она оставалась небольшой (15 танцоров-красноармейцев — 7 девушек и 8 юношей, пианист Александр Розанов, аккордеонист Генрих Линкевич и баянист, младший сержант Виктор Налетаев),[78] репертуар постепенно расширялся. Танцоры исполняли «Молодежную сюиту», в которой были танец с обручем, танец бегуна и другие изобретательно поставленные номера «спортивных состязаний»; в концертные программы входили молодежные лирические танцы, номера, отражавшие солдатский быт. В годы войны ансамбль дал около 3 тысяч концертов на Ленинградском фронте и в самом городе. Весной 1945 г., незадолго до победы, он выступал в Москве.

Более крупные, центральные ансамбли в 1944—1945 гг. двигались вслед за армией на запад. Их тематические и широкомасштабные программы с красноармейскими и краснофлотскими плясками, «сюитами народных танцев», хореографическими композициями на тему дружбы народов демонстрировались в Болгарии, Румынии, Венгрии, Польше, Чехословакии. Самодеятельные коллективы песни и пляски, возникавшие в странах Восточной Европы, быстро осваивали и вводили в свой репертуар некоторые номера из военных программ этих ансамблей.

Свои ансамбли песни и пляски были и в партизанской самодеятельности Белоруссии; народные танцы, музыка и пение входили в быт украинского партизанского подполья; крупные партизанские отряды даже передавали свои музыкальные заявки (в том числе на украинские пляски) на радиостанции Москвы.[79]

Конечно, бытовые танцы и стихийно возникавшие песни и пляски под солдатскую гармошку не исчезали и в суровых обстоятельствах войны. Описание танцевально-песенных импровизаций, военного солдатского и партизанского фольклора, в котором пляска на привале, у солдатского костра, в партизанском лесном урочище, на

фронтовой дороге занимала свое место, есть во многих мемуарах, прозе, поэзии военного времени. Военный быт с его необходимыми эмоциональными разрядками отчасти сохранила кинохроника, по-своему воссоздали в разные периоды театр, игровой кинематограф, телевизионные спектакли, фильмы, передачи о Великой Отечественной войне.

Надо заметить вместе с тем, что художественный, и в особенности танцевально-музыкальный, быт военных лет испытывал огромное давление организованной, подконтрольной самодеятельности. Создание и неуклонное расширение сети армейских, фронтовых художественных коллективов недаром находилось в ведении политотделов. Организация шефских концертов для фронтовиков, отлаженной системы смотров и олимпиад внутри самой действующей армии считалась важным участком политработы. Формирование репертуара для солдатских масс (как и вообще для населения Советского Союза), контроль за ним, его ограничение и четкое выделение стилевых направлений, признанных высокоидейными и столь же высокохудожественными, реализовались в танцевальной самодеятельности теми же методами и путями, что и в других видах искусства. Основным механизмом здесь служили однотипные решения жюри бесчисленных смотров, олимпиад, проводившихся на фронте и в тылу в годы войны. Однотипность решений, их мотивировок и формулировок обеспечивалась в свою очередь главенством политических работников в любом жюри и безусловной обязательностью для всех и вся политико-культурных установок, рассылавшихся из центра.

Танцевальная самодеятельность занимала в красноармейских смотрах одно из главных мест. Так, на олимпиаде, проведенной летом 1944 г. Политуправлением 1-го Украинского фронта, «было 427 вокальных выступлений всех видов. Следующее место занимали танцевальные выступления».[80] О том, какое важное значение приобрело в глазах военного начальства «бодрое искусство танца», свидетельствуют широкомасштабные концертные программы центральных, фронтовых, армейских, краснофлотских ансамблей песни и пляски, выступления молодежного ансамбля Обранта в блокадном Ленинграде и, может быть, в особенности — первый ленинградский блокадный

смотр художественной самодеятельности (апрель 1942 г.), где, несмотря ни на что, участвовали и танцоры.

Среди архивных материалов блокадных лет сохранился календарь массовых мероприятий ДПШ Свердловского района Ленинграда с 16 по 31 мая тяжелейшего 1942 г. В углу календаря приписка: «Проводятся массовые игры, песни и пляски».[81] К маю—июню 1942 г. относятся и письма, посланные руководством дворца культуры им. Кирова в Дом Красной Армии с просьбой дать в подшефном ДПШ концерты ансамбля красноармейской песни и пляски Ленинградского ВО для школьников 7—10-х классов и комсомольского актива Свердловского района города.[82] А у начальника строевой части экипажа краснознаменного Балтийского флота тот же дворец культуры просит «обеспечить джаз-оркестром или духовым районный вечер отдыха комсомольского актива», намеченный на 20 июня 1942 г. «Начало вечера в 19 часов. Окончание в 1 час ночи», — указывалось в письме;[83] после концерта, видимо, предполагались танцы.

В годы блокады от артиллерийского обстрела и бомбежек пострадали крупнейшие театральные и клубные здания Ленинграда. Бомба разрушила прекрасный зрительный зал Мариинского (Кировского) театра; от дальнобойного зажигательного заряда едва не сгорел Выборгский дом культуры. Больших восстановительных работ потребовали после снятия блокады ДК Промкооперации, им. Горького, им. Кирова, театральные здания и концертные площадки ленинградского ЦПКиО.[84] В 1942—1943 гг. оставшиеся в блокадном городе балетные артисты и члены самодеятельных хореографических студий пытались в меру сил возобновить занятия и выступления в других учебных и концертных залах. Весной 1942 г. солистка Кировского театра, известная балерина Ольга Иордан создала маленькую труппу, сумевшую возобновить балеты «Эсмеральда» и «Шопениана». За два года существования коллектива эти балетные спектакли были показаны 55 раз.[85] О. Г. Иордан и актеры ее труппы, нередко вместе с самодеятельными танцорами, выезжали в воинские части, выступали в госпиталях. Классические вальсы и адажио оставались и в годы войны одной из обязательных частей праздничных концертов, связанных с датами «красного календаря».[86]

Весной 1942 г. началось, поначалу робкое, возобновление хореографических занятий в ДПШ.[87] Несколько месяцев спустя количество клубных кружков в голодающем Ленинграде было заметно увеличено: начальственная верхушка города изо всех сил тянулась за Москвой. Вскоре после декады художественной самодеятельности, проведенной в столице, ленинградский горком ВКП(б) призвал (или, что то же, — приказал) «организовать самодеятельные кружки при Домах культуры, клубах, красных уголках», систематически проводить в фронтовом городе смотры художественной самодеятельности.[88] Обращение было принято в марте 1943 г., а с апреля по июнь ленинградские руководители уже могли присутствовать на многочисленных концертах общегородского смотра, в котором приняли участие десятки спешно образованных кружков, в том числе и балетных.[89] Дома культуры, получившие возможность продавать участникам занятий то полстакана соевого молока, то лишнюю тарелку супа, сумели с помощью этой приманки набрать бригады самодеятельных танцоров. Некоторые их них оказались сравнительно стабильными,[90] но большинство распадалось почти сразу после выступления на смотре. То же относится к сельским ансамблям и кружкам народных танцев, организация которых диктовалась смотрами сельской самодеятельности 1943, 1944, 1945 гг.[91]

Постановления о всесоюзных и региональных смотрах следовали в эти годы одно за другим. Не успевали оттреметь бои, как в обезлюдевших, полусожженных городках-райцентрах начинались смотры художественной самодеятельности.[92] Публиковавшиеся в прессе цифры танцоров, представавших перед взорами жюри смотров, чудовищны и вряд ли соответствуют действительности, хотя потом их повторяли в культпросветовских изданиях на протяжении десятилетий. Тем не менее, даже если иметь в виду возможные приписки, размах, с которым действовали комиссии, остается непреложным фактом.[93]

В смотрах сельской художественной самодеятельности участвовали плясуны разных возрастов — от пионерок до старушек. Последних было даже больше; их считали «носительницами фольклора» и потому с особой настойчивостью выводили на эстраду. Список танцев (очень небольшой) почти повсюду был одним и тем же. На первых смотрах 1943—1944 гг. в него входили русский, кабардин-

ка, цыганочка, гопак, кадриль, лезгинка, яблочко, несколько шуточных танцев-лубков, молдавеняска, усредненные ковбойский и венгерский танцы, сербиянка, «один Ванька и пять Машек», «лапотки», «матрешки», барыня — наскоро подновленный плясовой репертуар сельской художественной самодеятельности предвоенных лет.[94] В последний год войны, когда на базе восстановленных ОДНТ начали повсеместно открываться курсы руководителей хореографических кружков (вначале краткосрочные, двух- или трехнедельные), на первый план вновь выдвинулись танцевальные «народно-сценические композиции» на современном материале (разумеется, без «неоправданного пессимизма» по поводу военных утрат, а «с огоньком», победоносные и радостные). Там, где все приходилось начинать с азов, разучивали наиболее простые «типовые» движения венгерских, украинских, молдавских и других национальных танцев; это должно было символизировать дружбу народов.

В 1944 г., во время подготовки ко второму Всероссийскому смотру художественной самодеятельности,[95] Наркомпрос РСФСР предписал МГУ, МГПИ и ряду других учреждений отправить фольклорные экспедиции в сельские районы. В составе таких экспедиций были и методисты-хореографы из областных ДНТ. Привезенные записи народных танцев и зарисовки костюмов в большинстве случаев использовались затем для практических нужд танцевальной самодеятельности: методички, которыми ОДНТ снабжали создававшиеся сельские коллективы, обычно содержали образцы национальных «колхозных» танцев, приспособленных для эстрады; документальным украшением, орнаментом таких массовых композиций должны были служить отдельные подлинные детали фольклорного танца и костюма.[96]

За годы Отечественной войны, благодаря эвакуации московских, ленинградских, киевских музыкальных театров, хореографических училищ и отдельных деятелей культуры, география классического танца заметно расширилась. Самара (Куйбышев), Новосибирск, Алма-Ата, Пермь, Иркутск, Саратов, Горький, Ташкент, Душанбе создали с помощью эвакуированных хореографов и музыкантов свои балетные школы и студии. В дальнейшем это способствовало быстрому распространению классического танца в художественной самодеятельности республик и

переводу всей методики обучения народным танцам на классическую основу.

Танцевальная самодеятельность первого послевоенного десятилетия росла и ширилась в границах той же схемы, которая возникала, действовала, укреплялась в довоенные и военные годы. После войны, благодаря таким мероприятиям системы культпросвета, как двухгодичные и краткосрочные курсы по подготовке руководителей танцевальных коллективов и постоянно действующие семинары для молодых преподавателей танца, проводившиеся методистами ОДНТ на территории всего Советского Союза, схема приобрела масштабность и внушительную статуарность пирамиды.

Вершину составляла «русская классическая школа» с ее прославленными (сильно усеченными) традициями, десятком вальсов и адажио из балетов Чайковского и Глазунова, шедших на советской сцене, и новой, «соцреалистической» поэтикой хореодрамы. Массовым воплощением этой поэтики считались хореографические сюжетные постановки «по народным мотивам», особенно любимые ансамблями народных танцев: «колхозные сюиты», композиции на темы борьбы за мир и дружбу всех народов Советского Союза и соцстран. Такие постановки были и в репертуаре ансамблей песни и пляски.[97]

Парный сюжетный танец культивировали многочисленные студии бальных народных танцев, открытые в конце 40-х гг. в республиках и областях при местных ДНТ и выпускавшие руководителей-балетмейстеров для сети танцевальной самодеятельности. И наконец, подножие пирамиды составляли «танцы народов СССР» — массовый вариант новых сценических народных танцев, имевших иногда конкретный бытовой аналог, но «обработанных», что чаще всего означало пренебрежение фольклорным вариантом и постановку танца по методике и образцам характерной сценической хореографии оперы и балета.

После войны число профессионально подготовленных преподавателей классического танца заметно увеличилось. К началу 50-х гг. в стране было 16 хореографических училищ; во многих городах открылись детские балетные студии, готовившие педагогов-хореографов для самодеятельных танцевальных коллективов. К концу десятилетия на

самодеятельных сценах Ленинграда, Ташкента, Ижевска, Омска, Ярославля уже не были редкостью такие сложные спектакли, как «Лауренсия», «Конек-горбунок», «Бахчисарайский фонтан», «Мирандолина», «Балерина», «Каменный цветок».[98]

До 1956 г. постановка целого балетного спектакля для самодеятельности была сопряжена с большими трудностями: действовали различные ограничения, прежде всего репертуарные. Самодеятельным танцорам в послевоенные годы полагалось исполнять определенное число концертных номеров и небольших отрывков из классических балетов (танец маленьких лебедей, мазурка и вальс Шопена, матросский танец из балета «Красный мак», танец восставших басков из балета «Пламя Парижа», изредка — адажио и вальсы из «Спящей красавицы», «Щелкунчика»).[99] Жюри олимпиад и смотров неизменно приветствовало «половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», но весьма настороженно воспринимало отклонения от утвержденного репертуара. «Забвение истины, что репертуар есть идейная основа театрального, музыкального, танцевального искусства, привело танцевальный коллектив железнодорожного техникума в Акмолинске к подготовке им к смотру танца „крымских татар“ и безграмотного спортивного танца», — возмущался автор статьи, опубликованной в 1955 г. в журнале «Клуб» под рубрикой «К Всесоюзному смотру художественной самодеятельности».[100]

При жизни Сталина на заключительных концертах в Большом театре обычно танцевали самодеятельные исполнители, уже привыкшие к этой сценической площадке. О них писали, что их мастерство «неотличимо от профессионального» (излюбленная похвала в критических статьях сталинского периода). О том, что грамотное исполнение классического танца участниками самодеятельности — относительная редкость, а исполнение карикатурное — увы, бытующая норма, заговорили только во второй половине 50-х гг. в преддверии VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов и позже, когда московские впечатления от этой встречи с зарубежными исполнителями внесли новые ноты даже в культпросветовские методички.

Именно после фестиваля несколько расширился репертуар хореографических кружков и студий бальных народных танцев. Тогда же, впервые за многие годы, стали вы-

сказываться вслух сомнения в том, что классический тренаж необходим при обучении народным танцам. Клубная пресса очень осторожно, со многими оговорками изредка публиковала статьи защитников подлинного фольклора, содержавшие примеры обезлички, искажения местного колорита настоящих народных танцев.

В середине 1958 г. журнал «Художественная самодеятельность» напечатал очерк о Н. Н. Карташовой — балетмейстере и педагоге танцевального коллектива Дворца культуры Челябинского тракторного завода. В главе «Поездка за рубеж» авторы рассказывали, что челябинцы разучивали в Будапеште с венгерским балетмейстером один из местных танцев: «Мишкольский танец совсем не походил на венгерские народные танцы, которые обычно танцуют у нас».[101]

Месяцем ранее тот же журнал поместил в «Творческой трибуне» статью, автор которой приводил конкретные примеры искажения и обезличивания народных танцев: «Порой девушкам поручаются грубые, неженственные движения. (...) В этих случаях исполнительницы выглядят в танце развязными, а подчас и вульгарными. Нередко можно видеть в лирическом танце, как юноша вопреки логике сюжета данного танца делает большие батманы, едва не попадая своей партнерше ногой в лицо. Иногда в погоне за внешними эффектами постановщики засоряют русские танцы чуждыми им движениями. Вместо кружений в народном характере можно видеть почти классические пируэты, в вихре которых высоко взвиваются сарафаны девушек, что грубо нарушает народные традиции. Вместо широких, плавных движений, присущих и темповым пляскам, руководители пользуются мелкими, суетливыми движениями, не свойственными ни складу характера русского человека, ни его национальной танцевальной культуре. Девушки в длинных сарафанах исполняют прыжковые движения, пируэты, и это звучит резким диссонансом, разрушает гармонию образа».[102]

Эти и многие другие наблюдения, разбросанные по страницам тогдашней прессы,[103] были бы совершенно невозможны в публикациях сталинского периода. После войны классический тренаж считался обязательным в любом кружке, ансамбле, студии, каким бы танцам ни учили самодеятельных танцоров. Примером, образцом для самодеятельности продолжали оставаться профессио-

нальные столичные ансамбли, имевшие в своем репертуаре многочисленные хореографические обработки народных танцев и сюжетные сценические композиции по мотивам усредненного многонационального фольклора.

Подобно балетмейстерам этих ансамблей, методисты всех республиканских и областных домов народного творчества ежегодно выезжали в экспедиции для записи народной музыки и танцев. По возвращении записи обрабатывали «по сценическим законам»: сводили воедино разные фольклорные варианты, уничтожали местные особенности танца. «Обобщался» и унифицировался костюм, переводились на язык классического и характерного танца подлинные движения. Такие авторские обработки народных танцев регулярно публиковала клубная печать; их издавали пухлыми сборниками и отдельными брошюрами, распространяли в виде приложений к методической литературе.

Поскольку количество танцевальных кружков в стране всегда превосходило численность хорошо подготовленных педагогов-хореографов, в послевоенные годы, как и до войны, многие коллективы возглавляли «балетмейстеры-общественники» — воспитанники и выдвиженцы танцевальной самодеятельности, не имевшие специального образования. Многие из них ставили русские, узбекские, туркменские, китайские, венгерские, украинские и другие народные танцы по книжным и журнальным публикациям записей-обработок. В помощь таким руководителям печатались конкретные методические советы: «Как читать запись танца», «Как сшить словацкий (венгерский, болгарский, узбекский и т. д.) костюм».[104]

Среди руководителей-общественников встречались люди, одаренные организаторским и творческим талантом. Но уровень основной массы все-таки был очень низким. «Есть и такие педагоги в самодеятельности, которые ограничивают тренаж для юношей утренней гимнастикой. Девушек они переводят на „гусиный шаг", помогающий укреплению мышц ног. От таких руководителей можно услышать и термины: „сигать", „крутить туру" и тому подобное...», — писала в 1958 г. руководительница одного из курских хореографических кружков.[105]

В большинстве случаев городские балетмейстеры-общественники имели весьма смутное представление о танцевальном фольклоре. А те, кто жил вдали от крупных городов, зачастую не видели ни одного балетного спек-

такля. Чтобы устранить эти проблемы, им вполне серьезно предлагали изучать различные танцы и их технику по художественным кинофильмам. Время от времени в клубной печати возрождалась, кроме того, старая идея шефства известных деятелей искусства над провинциальными кружками. Однако, по признанию самих актеров, осуществить ее в желаемом объеме мешали «элементы формального отношения к делу и этакая барская инертность».[106]

Затеянная Сталиным в конце 40-х гг. кампания «борьбы с международным сионизмом и космополитизмом» откликнулась и в танцевальной самодеятельности. Затронула она и разрешенные перед войной парные бытовые западные танцы. «Мы, люди старшего поколения, — писал в 1958 г. Р. В. Захаров, — помним такой период, когда молодежь считала танцы зазорным делом. Подобные настроения продержались недолго, они должны были потерпеть и потерпели крах. Танцы получили права гражданства. Однако среди части молодежи появилось увлечение так называемыми западными танцами — всякого рода фокстротами и румбами. Коммунистическая партия подсказала молодежи правильное направление и в решении этого, казалось бы, частного вопроса, порекомендовав ей овладеть народными танцами — русским, украинским, молдавским и так далее. Результаты, как и следовало ожидать, оказались благотворными. Танцы советских народов вошли неотъемлемой частью в репертуар художественной самодеятельности, они украсили и нашу профессиональную сцену».[107]

Вольно или невольно уважаемый профессор отошел в этом высказывании от «частного вопроса» бытовых молодежных танцев. А между тем именно здесь командная система потерпела поражение: в пору жестокой «космополитической кампании» молодежь, несмотря на все запреты, продолжала и на домашних вечеринках, и на клубных вечерах танцевать румбу, танго и фокстрот. Конфликтовать с ней было трудно и невыгодно. Как сказал в 1949 г. заведущий одним из сталинградских клубов: «Мы обязаны выручить от танцев 90 тысяч рублей. (...) Если заняться обучением молодежи русским танцам, то, пожалуй, никакого дохода не останется».[108]

Так же, при громовых запретах высшего начальства и молчаливом попустительстве зав. клубами, молодежь сле-

дующих поколений танцевала «неприличный» рок-н-ролл, буги-вуги, стэп и др.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В 1933 г. Сталин заявил с трибуны I Всесоюзного съезда колхозников-ударников, что коллективизация дала крестьянину обилие продуктов и блага культуры. После этого даже в районах, пораженных голодной смертью, местные хореографы были вынуждены сочинять на «народной основе» новые сюжетные колхозные танцы, иллюстрирующие «зажиточную жизнь». В 1934—1936 гг., как свидетельствует костромской балетмейстер А. И. Сельцов, традиционные для поволжского фольклора хороводные песни и танцы переделывались «из заунывных в веселые». См.: *Сельцов А. И.* Сюжетный танец на костромской сцене. Рукопись (1963), с. 54. Материалы Костромского ОНМЦ.

[2] Летом 1934 г. в столичном ЦПКиО появилось нововведение: дирекция парка выделила специальный оркестр «для проводов посетителей при посадке их в трамваи (в 10 часов вечера)» (Клуб. 1934. № 6. С. 24). Судя по многочисленным отчетам, интервью и корреспонденциям о массовой работе в этом «культурном цехе пятилетки», танцевальная музыка и бытовые танцы в 1934—1935 гг. стали одной из главных забот дирекции. Организуется специальный кабинет демонстрации лучших заграничных и русских пластинок (2 тысячи пластинок). Помимо 11 духовых оркестров, ежедневно играющих в парке, вводятся джаз-оркестр, салонные и струнные оркестры. «...новые мероприятия намечены по танцам и массовым играм. Помимо существующих в парке танцевальных площадок строится танцевальная площадка на барже. Организован самодеятельный театр танца, намечающий давать ежедневно выступления балета. За лето предполагается ввести ряд новых танцев, в частности создается программа массовых танцев разных народностей — „Праздник в Сванетии", „Кавказ", „Крым", „Украинская хороводная", „Средняя Азия". Организуются специальные школы художественной гимнастики и танца. В программу народных танцев входят специальные номера и конкурсы (танцы с вещами, игрушкой, маской и т. д.)», — информировал в марте 1934 г. журнал «Клуб». Подробный рассказ о повседневных игровых и танцевальных мероприятиях, массовых праздниках и замышляемых инсценировках (ближайшая по времени носила название «20 лет империалистической войны») заканчивался характерной фразой: «Организация работы с детьми повторяет по существу в миниатюре организацию работы со взрослыми посетителями» (Там же. С. 24—25). Старательно расширял свою развлекательную программу и Сокольнический ПКиО (тогда — им. Бубнова). Здесь строили цирк шапито, зверинец, малые американские горы. Парк рекламировал вновь оборудованную площадку западного танца в саду театра «Круг» и еще незнакомые советским посетителям аттракционы типа сталкивающихся автомобилей (Там же. С. 26).

[3] Хотя лондонский фестиваль носил по преимуществу этнографический характер и соответственно предполагал участие только народных исполнителей, в советской делегации (как это делалось неоднократно впоследствии) было немало первоклассных танцовщиков, получивших специальное балетное образование. Профессионалами, солистами Тбилисской оперы были все исполнители грузинских танцев, в прошлом — ученики А. Алексидзе. Возглавлял группу преемник скончавшегося в 1934 г. Алексия Алексидзе, руководитель новой балетной студии, а затем и училища, Давид Джаурашвили. Вместе с ним в делегацию вошли известные балетные актеры И. Сухишвили, А. Чихладзе, С. Нуниашвили, В. Хетагуров, М. Чочишвили (Материалы Межсоюзного Дома самодеятельного творчества Грузии. Архив отдела хореографии).

[4] См.: История музыки народов СССР. М., 1970. Т. 2. С. 230.

[5] В 1937 г. был преобразован во Всесоюзный дом художественной самодеятельности.

[6] Идея всяческого равенства и особенно женского равноправия была в 30-е гг., можно сказать, навязчивой. С ней связаны появление женского «Яблочка» на московской самодеятельной эстраде, русские пляски с женскими присядками в Поволжье. В новых «колхозных лубках» можно было увидеть «девушек, переодетых в мужские костюмы и выполняющих присядки и даже танцевальные трюки, предназначавшиеся для мужского состава» (*Сельцов А. И.* Сюжетный танец... С. 52). О том, как социалистическое содержание меняло складывавшуюся веками форму национальных танцев, колоритно рассказывали студенты адыгейской студии ГИТИСа, приглашенные в октябре 1936 г. в редакцию журнала «Народное творчество». Речь шла о молодежных танцах в адыгейских селах Краснодарской области. «Танцы сейчас начали культивироваться, — говорили студенты. — Раньше они носили такой характер, что в танцах женщина порабощалась, а мужчина распоряжался ею. Теперь это уже сломлено. (...) Теперь женщина в танце раскрепощена. Это выражается в характере ее движений, которые теперь стали иными. Если раньше в танце мужчина все время руководил фигурами, то теперь мужчина и женщина выступают наравне. Все движения и па строятся так, что женщина выступает наравне с мужчиной и частично па мужчины переходит к женщине. Совершенно нового танца у нас пока нет» (РГАЛИ, ф. 673, оп. 1, ед. хр. 794, л. 7 об., 8). Выписка из этой стенограммы, а также приведенные ниже материалы Государственных архивов Горьковской, Волгоградской, Новосибирской областей и Красноводской области Туркменистана любезно предоставлены автору М. В. Юнисовым.

[7] Театральная декада. 1936. № 25. С. 1—3. Цит. по: История музыки народов СССР. Т. 2. С. 231.

[8] *Александров А.* Наш Краснознаменный ансамбль // Звезда. 1938. № 1. С. 110—111. Эта и следующая цитаты из статей Александрова приводятся по кн.: *Слонимский Ю.* Советский балет (Материалы к истории советского балетного театра). М.; Л., 1950.

[9] Сталин (К шестидесятилетию со дня рождения). М., 1940. С. 295.

[10] Там же. С. 296.

11 *Александров А. В.* Наш вождь и учитель // Декада московских зрелищ. 1939. № 36. С. 10.

12 Кампания против всяческой «акробатики» или иначе — против виртуозности в искусстве, начавшаяся в середине 30-х гг., надолго обусловила недобросовестное отношение к талантливым участникам ансамблей и танцевальных самодеятельных коллективов со стороны чиновного начальства, присяжных критиков, некомпетентных рецензентов. Случалось, что несправедливая оценка в местной прессе вызывала протест специалистов, заседавших в жюри очередной олимпиады или смотра. Отголоски одного из таких конфликтов дошли до нас в «Опровержении», написанном сотрудниками Горьковского ОДНТ в 1946 г. в ответ на публикацию в местной газете статьи Н. Барсукова «Неудачный концерт» (Горьковская коммуна. 1946. 6 окт.). Рецензия, оценивавшая по принятым тогда шаблонам заключительный концерт областного смотра музыкальной и хореографической самодеятельности профсоюзов, содержала знакомые упреки в акробатических «чудачествах», якобы искажавших самобытность и народность национальных танцев русских переплясов и популярных в те годы игровых «молодежных» танцев. Протест сотрудников ОДНТ, конечно, не был напечатан (протесты и опровержения в газетах сталинской эпохи не публиковались), но сохранился в областном архиве. См.: ГА Нижегородской обл., ф. 5857, оп. 1, ед. хр. 14, л. 66 об., 67.

13 *Пельше Р. А.* Наша театральная политика. М.; Л., 1929. С. 104.

14 Правда. 1936. 24 марта.

15 *Слонимский Ю.* Советский балет... С. 165.

16 Первой была грузинская декада. 20 января 1937 г. на заседании ЦИК СССР «всесоюзный староста» М. И. Калинин вручал правительственные награды ее участникам. «Если грузинская опера и балет, грузинская драма будут находить корни в народном творчестве, их дальнейший расцвет и подъем обеспечены», — сказал он. (Там же). Это напутствие позднее стало ритуальным. Слегка варьируя слова, Калинин повторял его при награждении участников узбекской, украинской, казахской, азербайджанской, киргизской, белорусской, таджикской и других декад национального искусства (см.: *Калинин М. И.* Статьи и речи 1936—1937 гг. М., 1938, и другие публикации). Ту же формулу неизменно использовали центральные газеты, освещая ход очередной декады и оценивая выступления актеров.

В 1941—1944 гг. Сталин присутствовал в Большом театре на декадах армянского, киргизского и грузинского искусства. Как всегда, было много танцевальных номеров. В годы войны прошли и прибалтийские декады с участием профессиональных актеров балета и самодеятельных танцоров из Эстонии, Латвии, Литвы, вошедших в национальные художественные ансамбли, образованные в декабре 1941 г. в Ярославле и в 1942 г. в Иванове.

17 Клуб. 1934. № 17. С. 1.

18 *Гольдберг Ю.* Парк им. М. Горького // Клуб. 1934. № 6. С. 25.

19 Если куратором Центрального ансамбля песни и пляски Красной Армии был Ворошилов, то ЦПКиО им. М. Горького непосредственно опекал Л. М. Каганович — в 1930—1935 гг. первый секретарь Московского комитета ВКП(б). Поэтому все материалы о ЦПКиО, попадавшие в эти годы в массовую прессу, неизменно содержали

ссылки на выступления Кагановича, выдвинутые в них лозунги и указания на его конкретные инициативы (например, военизировать организацию актива парка и создать «мощную культармию» для превращения ЦПКиО в «передовой культурный цех пятилетки» — в 1930—1931 гг.). Строительство Зеленого театра на площади «Смычка» и поворот «в сторону организации бодрого, веселого, занимательного отдыха» в 1933—1934 гг. тоже происходили «по инициативе и при ближайшей помощи т. Кагановича», вскрывшего «ряд серьезнейших провалов в работе парка: наличие элементов штампа, застоя, скуки и т. п.». См.: Клуб. 1934. № 6. С. 23, 22, 25; *Хубов Г.* Массовая музыкальная работа в Центральном Парке Культуры и Отдыха. М., 1932, и др.

20 Принцип неравного материального обеспечения учреждений культуры и самодеятельных коллективов действовал уже в 20-е гг. В период первых сталинских пятилеток он не только получил широкое распространение в практике руководства самодеятельностью, но и прямо провозглашался в печати, иногда даже принимая форму лозунга: «Лучшие материальные условия — лучшим кружкам». См.: Клуб. 1934. № 1. С. 52—53.

21 Клуб. 1934. № 6. С. 22.

22 Клуб. 1934. № 4. С. 58.

23 Первоначально — школа организаторов танцевальных номеров.

24 В Ленинграде балет был поставлен В. М. Чабукиани. Премьера состоялась 22 марта 1939 г. Главные роли исполняли Н. М. Дудинская (Лауренсия), В. М. Чабукиани (Фрондосо), Т. М. Вечеслова (Паскуала).

25 См.: *Зосимовский В.* Наставник народных талантов // Советский балет. 1986. № 1. С. 53—54; Клуб. 1934. № 23—24. С. 66; № 17. С. 2.

26 Премьера балета в постановке Л. А. Лащилина и В. Д. Тихомирова состоялась в Большом театре 14 июня 1927 г. Спустя полтора года «Красный мак» в новой редакции был показан на сцене ленинградского Театра оперы и балета (премьера 20 января 1929 г.; постановка Ф. В. Лопухова, В. И. Пономарева и Л. С. Леонтьева).

27 Клуб. 1937. № 15. С. 34.

28 Организатором детской студии танца, открывшейся в 1934 г., был Н. Шемякин. В студии занималось более 200 детей, преимущественно из семей рабочих Нарвской заставы (при выборе учитывались анкетные данные). Обучение шло по системе профессиональных хореографических училищ.

29 «Аистенок», балет в 3 действиях. Музыка Д. Л. Клебанова, сценарий М. Я. Пиньчевского. Премьера в ДК им. М. Горького 12 мая 1938 г.

В Московском хореографическом училище спектакль шел в постановке А. И. Радунского, Н. М. Попко и Л. А. Поспехина. Премьера состоялась на сцене филиала Большого театра 6 июня 1937 г. В 1948 г. спектакль Московского хореографического училища был возобновлен. Новая редакция «Аистенка», осуществленная теми же постановщиками и получившая подзаголовок «Дружные сердца», была впервые показана 28 ноября 1948 г. в филиале Большого театра СССР.

30 Ориентация на профессиональное балетное искусство, его репертуар, принципы постановки хореографических спектаклей, манеру испол-

нительства была особенно характерна в 30-е гг. для крупных танцевальных студий Ленинграда. Ленинградские олимпиады, проводившиеся с 1927 г., постепенно получали все больший размах и превращались в общегородские празднества, объединявшие профессиональных и самодеятельных музыкантов, танцоров, эстрадные и даже драматические коллективы. Последняя X олимпиада (одиннадцатая была назначена на лето 1941 г. и не состоялась из-за войны) продолжалась два с лишним месяца. За это время было проведено 150 профсоюзных и 90 межсоюзных смотров. Солисты и коллективы, отобранные на городской смотр, выступили в 52 концертах. Заключительный вечер, подобно заключительным концертам республиканских декад, проводившихся в Москве, проходил в театре оперы и балета — на главной сцене города, в присутствии его «отцов», правительственных чиновников. В концерте наряду с лучшими самодеятельными коллективами, среди которых были и учащиеся детских хореографических студий, выступали красноармейские и краснофлотские ансамбли песни и пляски, а во втором отделении — Г. Уланова, И. Печковский, В. Сливинский, В. Давыдова и другие знаменитые актеры Кировского театра. См.: *Музалевский В.* Формирование и развитие музыкальной самодеятельности // В первые годы советского музыкального строительства: Статьи, воспоминания, материалы. Л., 1959. С. 242—243.

31 «...танцевальная площадка, построенная в 1933 году с пропускной способностью в 600 человек, требует значительного расширения для увеличения пропускной способности», — говорилось всего год спустя в «Объяснительной записке к годовому отчету за 1934 год по Центральному парку культуры и отдыха имени С. М. Кирова» (ЛГАЛИ, ф. 349, оп. 1, д. 1, л. 4). Во дворцах культуры помимо специальных залов для массовых игр и танцев строились открытые гостиные, которые в случае надобности могли использоваться как дополнительные танцплощадки. См.: ЛГАЛИ, ф. 274, оп. 1, д. 173, л. 1—5.

32 ЛГАЛИ, ф. 274, оп. 1, д. 199, л. 1—3.

33 Там же, д. 198, л. 2.

34 Там же, д. 180, л. 14—15.

35 Там же, д. 173, л. 1—11; д. 197, л. 1—4. Балы с аналогичными программами проводились и в других дворцах культуры Ленинграда.

36 Клуб. 1934. № 1. С. 14.

37 ЛГАЛИ, ф. 333, оп. 1, д. 15, л. 14.

38 Клуб. 1934. № 18. С. 17.

39 См.: Там же. С. 22—23.

40 См.: Клуб. 1934. № 1. С. 14; № 4. С. 13 и др.

41 Клуб в помощь совхозу. М., 1933. Авторы Блок, Гуляев и Антипов.

42 Клуб. 1934. № 9. С. 15.

43 Клуб. 1934. № 10. С. 8.

44 Клуб. 1934. № 4. С. 59.

45 Клуб. 1934. № 1. С. 10.

46 Клуб. 1934. № 9. С. 23.

47 Клуб. 1934. № 1. С. 46.

48 См.: Клуб. 1934. № 7. С. 47, 48; № 8. Оборот обложки; Там же. С. 9 и др.

49 Клуб. 1934. № 17. С. 22—24.

[50] Клуб. 1934. № 1. С. 46.
[51] Там же. С. 48. Впоследствии этот клуб был преобразован в Центральный Дом культуры железнодорожников.
[52] См.: Клуб. 1934. № 7. С. 3—5.
[53] В 30-е гг. шефский энтузиазм академических театров и знаменитых деятелей искусств расценивался как одно из подтверждений их политической благонадежности. Пренебрегать этой обязанностью, часто обременительной, было опасно. Тем не менее энтузиазм периодически ослабевал, шефские связи с самодеятельностью иссякали. Тогда в печати появлялись новые призывы и начиналась шумная кампания «в поддержку шефства». Осенью 1938 г. «Правда» опубликовала обращение Барсовой и Москвина к деятелям искусств. Титулованные актеры, депутаты Верховного Совета призывали коллег всячески укреплять систему шефской помощи рабоче-крестьянской самодеятельности. Немедленно последовали отклики: известнейшие композиторы, певцы, балетные артисты выехали с «творческими отчетами» на предприятия; были организованы новые фестивали музыки и танца, отобраны для обучения в музыкальных и балетных школах очередные юные дарования. Реальных проблем руководства клубными кружками это, конечно, не решало. Зато общая ориентация массовой самодеятельности на подражание искусству профессионалов укреплялась.
[54] См.: Клуб. 1934. № 7. С. 28; № 9. С. 27; № 10. С. 24, 43.
[55] Клуб. 1934. № 6. С. 6.
[56] Клуб. 1934. № 10. С. 8, 31; № 17. С. 1; № 23—34. С. 51.
[57] Клуб. 1934. № 17. С. 2.
[58] Там же.
[59] «Сейчас уже можно сказать с уверенностью, что наша самодеятельность вышла из заколдованного круга навязанной ей неудачливыми теоретиками „специфики“ и в подлинном смысле сомкнулась с профессиональным искусством», — отмечал в 1934 г. журнал «Рабочий театр» (№ 19. С. 1).
[60] В постановке таких сюжетных танцев хореографы использовали, по классификации А. И. Сельцова, три метода: «метод художественного домысла» (примеры: «Прощальная кадриль», «Матросские будни», «Танец механизаторов»); «метод сочинительского характера» (например, «Молодежная пляска строителей», «Две встречи»); и наконец, переложение литературных произведений на язык танца. «Этот метод, подсказанный системой Станиславского, является методом „теоретического танцевания“ за столом всех действующих лиц литературно-танцевального произведения до момента практической работы в зале», — писал автор (*Сельцов А. И.* Сюжетный танец... С. 87—88).
[61] Образована в 1938 г. Балетмейстер Т. Устинова.
[62] См.: *Сельцов А. И.* Сюжетный танец... С. 53.
[63] *Берт М.* Эстрадный танец // Клуб. 1934. № 10. С. 38.
[64] РГАЛИ, ф. 673, оп. 1, ед. хр. 791, л. 41.
[65] Там же, л. 40, 41.
[66] ЛГАЛИ, ф. 15, оп. 1. Введение. С. 1.
[67] Там же.
[68] См.: Физкультура на сцене // Смена. 1932. 7 дек.
[69] ЛГАЛИ, ф. 15, оп. 1, д. 29, л. 2.
[70] Там же, д. 12, л. 5; д. 29, л. 40.

[71] См.: Народное творчество. 1937. № 2, 3, 4, 7 и др. В том же году началась ликвидация всех национальных домов просвещения (домпросветов), созданных после революции на основе национальных политических и рабочих клубов. В них были и художественные коллективы, в том числе танцевальные ансамбли (цыганский, закавказский и др.), бригады физкультурных танцев, пластики. В 1920—1930-е гг. в Ленинграде, где жили 400 тысяч белорусов, украинцев, поляков, евреев, немцев, латышей, эстонцев, литовцев, финнов, бессарабцев, армян, татар, башкир, китайцев и других представителей так называемых нацменьшинств, работали 12 национальных домпросветов и два связанных с ними хозяйственных управления. Они обслуживали ленинградцев 35 национальностей (14.5% населения города). В течение четырех месяцев — с октября 1937 по январь 1938 г. — все эти учреждения были закрыты. См.: ЛГАЛИ, ф. 258, оп. 1—14.

[72] ЛГАЛИ, ф. 15, оп. 1, д. 41, л. 1, 3.

[73] Автор и постановщик С. К. Лунтер. Композитор Розенфельд. ЛГАЛИ, ф. 15, оп. 1, д. 40, л. 1.

[74] См.: Советская культура в годы Великой Отечественной войны. М., 1976. С. 35.

[75] Об одной из таких, сравнительно благополучных, солдатских судеб рассказал в своей рукописи А. И. Сельцов: костромчанка, бывшая ремесленница Тамара Горюнова попала в плясовую группу красноармейского ансамбля 2-го Украинского фронта, стала солисткой и домой вернулась с правительственными наградами за выступления на передовой и в госпиталях (*Сельцов А. И.* Сюжетный танец... С. 58).

[76] Сразу после победы под Москвой ансамбль включил в свою концертную программу сатирический танец «Фриц и Ганс, или Фашисты под Москвой», поставленный будущим автором масштабных плясовых программ, актером И. Куриловым. Танец пользовался популярностью в войсках. «Превосходными исполнителями этого номера были участники ансамбля — А. Прожейко и А. Малышев. Первый до войны выступал в Киевском театре оперы и балета, второй — пограничник с 1940 года, ранее работавший слесарем на одном из ленинградских заводов. Мастерство его исполнения было неотличимо от искусства партнера профессионала». См.: *Слонимский Ю.* Советский балет... С. 266.

[77] Годы рождения участников ансамбля А. Е. Обранта указаны в поименных списках, составлявшихся в 1945—1946 гг. в связи с участием ансамбля в праздничных концертах. См.: ЛГАЛИ, ф. 338, оп. 2, д. 29, л. 3—5.

[78] Там же.

[79] См.: История музыки народов СССР. М., 1972. Т. 3. С. 306.

[80] См.: *Слонимский Ю.* Советский балет... С. 268.

[81] ЛГАЛИ, ф. 274, оп. 1, д. 222, л. 9.

[82] Открытие ДПШ Свердловского р-на состоялось 26 апреля 1942 г. В мае—июне было проведено 6 первомайских вечеров, театрализованных утренников и праздников для детей, на которых побывало 1728 школьников, и 14 «массовых мероприятий»; среди них были концерты ансамбля красноармейской песни и пляски под руководством Анисимова. В отчете ДПШ за первые месяцы работы в условиях блокады указывается, что лекторы и артисты Ленинградского Дома Красной

Армии постоянно выступали в этот период в помещении ДПШ по приглашениям дирекции. См.: ЛГАЛИ, ф. 274, оп. 1, д. 222, л. 12, 13, 14; д. 223, л. 1, 5.

83 ЛГАЛИ, ф. 274, оп. 1, д. 222, л. 16.

84 См.: ЛГАЛИ, ф. 297, оп. 11, д. 9, л. 2; ф. 345, оп. 1, д. 14, л. 4—5; д. 17, л. 1; ф. 274, оп. 1, д. 233, л. 4; д. 234, 238 и др.

85 См.: История музыки народов СССР. Т. 3. С. 16; *Слонимский Ю.* Советский балет... С. 262.

86 Типовые программы таких концертов, выработанные политпросветом еще до войны, практически остались неизменными во все последующие годы сталинского правления. Даже в блокадном Ленинграде неукоснительно соблюдались пропорции видов и жанров выступлений, исполнительских групп (ансамбли песни и пляски, самодеятельность, ведущие профессиональные актеры), репертуарный регламент. Примером может служить программа праздничного ноябрьского концерта, состоявшегося 4 ноября 1943 г. Среди танцевальных номеров в ней значатся гопак, русская пляска, испанский танец и классический вальс на музыку М. Дулова в исполнении О. Иордан и ее партнера, военнослужащего Г. Литвиненко (ЛГАЛИ, ф. 333, оп. 2, д. 20, л. 7). То же соотношение концертных номеров служило образцом для танцевальной самодеятельности множества городов и областей. В 1943 г. в Новосибирске проходил «конкурс-соревнование агитационно-художественных бригад Новосибирской области на право обслуживать фронт». В программу заключительного концерта попали следующие танцы: гопак, «Калинка» (русская песня с пляской), гавот, цыганский, белорусский, украинский, молдавский танцы и «Танец казанских татар». Некоторые из этих номеров дублировались: их исполняли разные самодеятельные коллективы, которые, видимо, развели затем по нескольким агитбригадам (Из материалов ГА Новосибирской обл., ф. 1372, оп. 1, д. 9, л. 24, 24 об.). Аналогично строились программы детской, в том числе дошкольной, самодеятельности. 30 августа 1944 г. в ленинградском ДК им. Кирова был детский праздник. Воспитанники детских садов исполнили на нем массовые физкультурные упражнения под музыку Шуберта, песню о Сталине на музыку Покрасса, вальс Штрауса («Пляска с цветами» в исполнении девочек детсада № 2), пляску «зениточка» (исполнители — мальчики детсада № 32), пляску с лентами и скакалками, а также массовые русские пляски под музыку народных песен (ЛГАЛИ, ф. 274, оп. 1, д. 238, л. 12, 12 об.).

87 См.: ЛГАЛИ, ф. 274, оп. 1, д. 223, л. 2.

88 См.: *Мазурицкий М. П.* Художественная самодеятельность в годы Великой Отечественной войны (1941—1945 гг.). М., 1985. С. 15.

89 М. П. Мазурицкий называет следующие цифры: по всем видам художественной самодеятельности в смотре участвовали 112 коллективов (около двух тысяч человек) и 100 солистов. Заключительный концерт состоялся в конце 1943 г. в Малом оперном театре (Там же. С. 15, 16).

90 Общегородской смотр способствовал созданию танцевальных кружков в крупных домах культуры, где до войны были хореографические студии. Здесь самодеятельными кружками руководили высококвалифицированные педагоги (в конце войны некоторые из них совмещали

руководство кружком ДК с преподаванием в Ленинградском хореографическом училище). См.: ЛГАЛИ, ф. 274, оп. 1, д. 238, л. 13. Обучение классическому и характерному танцу шло по хорошо составленным программам. Поэтому, скажем, в ДК Промкооперации кружок национальных и характерных танцев, организованный в период Всесоюзного смотра художественной самодеятельности (июль—сентябрь 1943 г.), продолжал в том же составе заниматься и год спустя (см.: ЛГАЛИ, ф. 345, оп. 1, д. 12, л. 13; д. 14, л. 6), а в 1945 г. увеличился с 15 до 45 человек и выступал на концертных площадках с исполнением 10 танцев (русская пляска, украинский и молдавский танцы и т. д.) (ЛГАЛИ, ф. 345, оп. 1, д. 17, л. 6). В конце войны самодеятельные ансамбли песни и пляски, организованные в ленинградских школах, детдомах, ремесленных училищах, выступали во дворцах культуры на районных вечерах молодежи (см.: ЛГАЛИ, ф. 274, оп. 1, д. 238, л. 21). Самодеятельные танцоры принимали участие и в общегородском празднике «Новогодняя елка», проходившем с 1 по 10 января 1945 г. в ДК им. Кирова. Центром праздника было музыкально-плясовое представление «Елочка», которое посмотрело 20 тысяч детей (ЛГАЛИ, ф. 274, оп. 1, д. 238, л. 52, 52 об., 59).

91 Кампания по подготовке к первому из этих смотров в областях и районах РСФСР началась еще до окончания Всесоюзного смотра художественной самодеятельности. Программа культпросветмероприятий, разработанная в августе 1943 г. Оргбюро и Секретариатом ЦК ВКП(б), вводила изнурительную, потогонную систему непрерывных смотров клубной и «одиночной» самодеятельности на селе. Особое значение Центр придавал их проведению в районах, переживших немецкую оккупацию (Смоленская, Калининская области, г. Ржев и др.). В августе 1944 г. такие же постановления были приняты по Белоруссии и Карело-Финской ССР (см.: КПСС во главе культурной революции в СССР. М., 1972. С. 215).

92 В райцентрах Ленинградской области первый смотр сельской самодеятельности начался еще до снятия блокады. Смотр проводился Управлением по делам искусств с 25 октября 1943 г. по 1 февраля 1944 г. (см.: ЛГАЛИ, ф. 353, оп. 1, д. 4, л. 3). В мае 1944 г. был восстановлен Ленинградский ОДНТ, в планы которого также входила организация олимпиад и смотров художественной самодеятельности. Олимпиаду районных ремесленных училищ и школ ФЗО методисты ОДНТ провели в сентябре (участвовало 150 подростков — от четырех РУ и двух школ ФЗО), а уже в декабре того же года развернулась кампания по проведению второго смотра сельской художественной самодеятельности в районах Ленинградской области (ЛГАЛИ, ф. 353, оп. 1, д. 4, л. 1 об., 2).

93 Некоторое представление о том, как выполняли свою миссию организаторы этих районных смотров, могут дать выписки из «Отчета Городской Комиссии о проведении смотра художественной самодеятельности в г. Боровичи Ленинградской области», направленного в Ленинградскую областную комиссию в феврале 1944 г. «Подготовка к смотру художественной самодеятельности проходила в течение декабря и января месяцев. Срок был короткий. Сразу же на всех крупных предприятиях и учреждениях созданы были низовые комиссии по смотру художественной самодеятельности. (...) Для оказания прак-

тической помощи и контроля за работой художественной самодеятельности к каждому коллективу был прикреплен актер, который в свою очередь привлекал еще специалистов для работы в своем коллективе, большинство актеров не жалело ни времени, ни сил, а потому результаты были хорошими и в большинстве организаций. (...) В результате смотра на 1 февраля 1944 года в городе имеется 4 ансамбля песни и пляски в составе 126 человек, 7 танцевальных групп в составе 92 человек, 57 танцоров-одиночек» (ЛГАЛИ, ф. 353, оп. 1, д. 5, л. 32, 34).

94 См. материалы смотров художественной самодеятельности в Бельском, Лутовенском, Селищенском сельсоветах Валдайского р-на, в г. Сестрорецке, Лычковском райцентре, Малой Вишере, Боровичах, Крестецком, Дрегельском и других р-нах Ленинградской обл. (ЛГАЛИ, ф. 353, оп. 1, д. 5, л. 2, 2 об., 3, 4, 5, 5 об., 7, 7 об., 8, 10, 10 об., 11, 14, 15, 16, 24, 24 об., 25, 26—27). С тем же репертуаром в основном выступали и танцоры Московской, Рязанской, Горьковской, Калининской, Свердловской, Ярославской, Архангельской, Воронежской и других областей РСФСР, где смотр, по заключению Совета народных комиссаров Российской Федерации, прошел «наиболее организованно» (см.: ЛГАЛИ, ф. 353, оп. 1, д. 6, л. 45).

95 Приказ о подготовке к смотру, включавший специальный пункт о снаряжении фольклорных экспедиций в освобожденные районы, был издан НКП РСФСР 12 июля 1944 г. (см.: Политпросветработа. 1944. № 7—8. С. 20).

96 Записи и последующая обработка народных плясок проводились в период подготовки к смотру и хореографами Ленинградского ОДНТ (см.: ЛГАЛИ, ф. 353, оп. 1, д. 9, л. 1—24). Среди материалов методического кабинета этого ОДНТ есть также запись «массового народного танца девушек карпатских славян „Гони витер“» с пометой: «Записан и обработан Н. Туркиной в коллективе художественной самодеятельности чехословацкой части (находящейся в СССР). Февраль 1944 г.» (ЛГАЛИ, ф. 353, оп. 1, д. 8, л. 1—5).

97 «Форма коллектива — ансамбль — позволяет значительно расширить рамки учебной и воспитательной работы, лучше ознакомить кружковцев с музыкальными произведениями классиков и советских композиторов, — писал в 1952 г. руководитель ансамбля песни и пляски Ташкентского дворца культуры железнодорожников Али Ардобус. — Многие хористы занимаются и в танцевальной группе. Так же как песня, танец помогает нам воспитывать молодежь. Если в прошлом узбекские женщины никогда не танцевали вместе с мужчинами, то теперь, в силу изменившихся социальных условий жизни народа, создается новый массовый танец. Нам не сразу удалось привить его в коллективе. Девушки и юноши стеснялись друг друга, не хотели танцевать вместе. Тогда мы ввели уроки бального танца, которые помогли преодолеть смущение. В них приняли участие и хористы, и музыканты. Попутно проводили беседы о том, что советское искусство должно отражать жизнь, а жизнь у нас радостная, счастливая, люди живут дружно, как хорошая большая семья, и женщина стала равноправным членом общества. Значит, и танцы должны быть массовыми, общими для девушек и юношей. Первым массовым танцем, разученным в коллективе, был „Хлопок“. Хлопок — это богатство на-

шего края. Каждый житель Ферганы и Хорезма, Ташкента и Бухары с особенной любовью глядит на хлопковое поле... Поэтому тема танца была очень близка и понятна кружковцам. Его идея — „больше, как можно больше хлопка!“ — с самого детства владеет каждым из них» (Клуб. 1952. № 7. С. 11—12).

98 См.: Художественная самодеятельность. 1957. № 1. С. 19; № 2. С. 18—19; № 5. С. 16—17; 1958. № 1. С. 11; № 10. С. 27.

99 Названные номера обычно получали право войти в заключительный концерт очередного городского или областного смотра, олимпиады, фестиваля конца 40-х—начала 50-х гг. Их притягательность для областных жюри в большинстве случаев сохранялась и позднее. Приведем для примера сведения из Красноводского архива: в 1958 г. на смотре художественной самодеятельности средних школ Красноводска большое место занимали танцевальные выступления. Почти все школы города включили в свой концерт танец маленьких лебедей, мазурку, польку, вальс, танцы народов СССР и матросский танец. Именно эти номера были отобраны на II Областной молодежный фестиваль 1958 г., причем многие исполнители уже на городском смотре получили благодарности (ГА Красноводской обл. Туркменистана, ф. 356, оп. 1, ед. хр. 22, л. 8—15).

100 *Анастасьев Д.* Некоторые итоги смотра // Клуб. 1955. № 9. С. 12.

101 *Бочарникова Е., Резникова З.* Наталия Карташова — балетмейстер и педагог // Художественная самодеятельность. 1958. № 6. С. 21.

102 *Чижик А.* За культуру народного танца // Художественная самодеятельность. 1958. № 5. С. 33.

103 «...приходится сталкиваться с исполнением танцев, не отвечающим их стилю. Так, в одном из клубов Московской области „Узбекский танец“ идет под аккомпанемент гармошки, которая, как известно, не входит в число узбекских национальных инструментов. В танцевальных движениях не уловлен характер, ничего узбекского нет и в костюмах исполнителей. (...) Во многих случаях костюм не соответствует характеру и образу танца, его национальному стилю. Серые тона, плохой покрой уродуют фигуру танцовщиков, мешают движениям, делают их топорными. Подобные вещи случаются иногда и потому, что коллективы пользуются услугами прокатных мастерских», — говорилось в одной из статей 1957 г., опубликованной в том же журнале в рубрике «Творческая трибуна». Автор, ассистент И. А. Моисеева, не подвергал сомнению принципы обновления и обработки танцев самодеятельных постановок: «...довольно часто приходится сталкиваться с неудачным выбором музыки, с плохим музыкальным сопровождением, фальшивым, неритмичным исполнением, нарушением темпов. Все это снижает художественные достоинства поставленного танца, извращает его характер, убивает эмоциональность и выразительность» (*Марголис Е.* Народность и мастерство // Художественная самодеятельность. 1957. № 5. С. 43, 45).

К проблемам обработки народных танцев в самодеятельных коллективах журнал вернулся в следующем номере, пересказав статью, опубликованную в «Магаданской правде». «Автор, — говорилось в редакционной заметке «Дельные замечания», — совершенно справедливо осуждает унификацию движений различных народных танцев, как одной национальности, так и танцев различных народов. По его

словам, украинские, белорусские, молдавские танцы представляют собой смешение самых разных танцев. Коллектив участка „Фролыч" поставил белорусский танец „Бульба", состоящий из движений русской дроби. В молдавский танец введены украинские движения, а в русский танец, исполняемый коллективом Сеймчанского клуба, включен ряд украинских движений. (...) Л. Дворак правильно выступает как против слепого копирования, так и против искажения танцев Запада. „Возьмем, к примеру, — пишет он, — так называемые ритмические танцы, широко распространенные в Южной Америке. Это яркие, темпераментные танцы, построенные в основном на чечеточных движениях. Но те ритмические танцы, которые ставят наши участники художественной самодеятельности, утеряли своеобразный национальный колорит и превратились в... вульгарную пародию на танцы"» (Художественная самодеятельность. 1957. № 6. С. 34).

104 См.: Клуб. 1955. № 1, 3, 6, 10, 11; Художественная самодеятельность. 1957. № 5; 1958. № 3 и др.

105 *Лаврова А.* Классическая школа балета полезна // Художественная самодеятельность. 1958. № 10. С. 29.

106 Привет вам, народные таланты (Обращение мастеров искусства) // Художественная самодеятельность. 1957. № 1. С. 6.

107 *Захаров Р.* Классический танец // Художественная самодеятельность. 1958. № 2. С. 21.

108 Из доклада о ходе Всесоюзного смотра учреждений культуры профсоюзов на собрании профсоюзного актива Сталинграда (1949 г.) о бытовых танцах на вечере молодежи в клубе им. Кирова (ГА Волгоградской обл., ф. 523, оп. 1, ед. хр. 59, л. 16).

К. Г. Богемская

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Для того чтобы раскрыть и охарактеризовать тот тип самодеятельного творчества в области живописи, который сложился в 30-е гг., необходимо прежде остановиться на некоторых важных чертах профессионального искусства этого времени.

Уже во время первой пятилетки перед изобразительным искусством были поставлены задачи пропаганды достижений советского государства. Художников командировали на промышленные стройки: П. Котов писал «Кузнецкстрой», А. Лентулов — «Внутренний вид Новороссийского цементного завода», Ф. Лехт — «Березниковский содовый завод», А. Куприн — «Доменный цех. Днепрострой», В. Рождественский — «Прокатный цех на заводе „Серп и Молот“» и т. п. Параллельно с этим еще сохранялись различные объединения и группировки, отражавшие творческие устремления художников.

Сразу после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. в начале лета развернулась подготовка к юбилейной выставке «Художники РСФСР за 15 лет». Организатором выставки выступил Наркомпрос РСФСР совместно с Ленсоветом и Моссоветом. Секретарь правительственной комиссии Ж. Каганская вспоминает: «Необычная организационная структура правительственной комиссии с выделением из ее состава бригадиров давала возможность ответственно и мобильно просматривать и отбирать материал в музеях, издательствах, специальных запасниках бывших обществ АХРР, ОСТ, ОМХ и у отдельных мастеров. (...) Не так-то просто было создать такую небывалую выставку. Это был подлинный смотр советского изобразительного искусства за пятнадцать лет. Уже не было художественных объединений, но оставались единомышленники в искусстве, оставалась творческая и стилистическая близость».[1]

В Ленинграде 35 залов нижнего этажа Русского музея были отданы под экспозицию выставки, которой руководил И. Грабарь. Один из лучших залов был предоставлен К. С. Петрову-Водкину, П. Кузнецову, М. Сарьяну и А. Шевченко. В 1933 г. выставка открылась в Историческом музее в Москве. Здесь экспозицией занимался А. Эфрос. Вновь были объединены в одном зале произведения упомянутых четырех художников, к ним были добавлены работы мастера декоративных росписей Н. Чернышева, что объяснялось возрастающим вниманием к монументальной живописи. Были в московскую выставку внесены и другие коррективы. Тревожным симптомом новой художественной политики явилось то, что из экспозиции сняли работы А. Древина.[2]

Одновременно с выставкой «Художники РСФСР» летом 1932 г. в Москве открылась экспозиция, посвященная 15-летию Красной Армии и флота. В ней участвовали многие художники из республик, что было ново, а также впервые заметно проявилась новая черта времени: требование создавать многофигурные композиции и парадные портреты. В отличие от республиканской выставки 1932—1933 гг., ставившей задачу представить цельную картину развития советского искусства, выставка «XV лет РККА» и все последующие за ней крупные выставки («Индустрия социализма» 1937 г., «XX лет РККА» 1938 г. и др.) имели ярко выраженную тематическую направленность. Живопись рассматривалась прежде всего как средство агитации, воздействия на сознание народа. Картины, показанные на выставках, огромными тиражами издавались в репродукциях Изогизом, воспроизводились на хорошей бумаге в новых журналах «Искусство» и «Творчество» и в массовых изданиях.

Одна за другой были созданы картины — все очень больших размеров, прославлявшие вождей партии и прежде всего И. В. Сталина: 1933 г. — «Приезд И. В. Сталина в Первую Конную Армию. Новый Оскол, 1919» (размер 246 × 347) художника М. Авилова, 1937 г. — «И. В. Сталин на XVI съезде ВКП(б). Июнь 1930 г.» (200 × 300) А. Герасимова, «Вождь, учитель и друг. И. В. Сталин в президиуме II Съезда колхозников-ударников в феврале 1935 г.» (340 × 259) Г. Шегаля, «И. В. Сталин выступает на заводе „Динамо“ (17 ноября 1924 г.)» (255 × 378) А. Моравова, 1938 г. — «В. И. Ленин и И. В. Сталин у

прямого провода (разговор со ставкой генерала Духонина. 1917)» (200 × 250) А. Моравова, 1936—1937 гг. — «Незабываемое. Руководители партии и правительства в президиуме совещания жен хозяйственников и инженерно-технических работников в Кремле 10—12 мая 1936 г.» (300 × 400) В. Ефанова, и ряд других. К выставке 1937 г. были созданы произведения, демонстрирующие зажиточную жизнь деревни: «Колхозный праздник» А. Пластова, «Новые люди социалистической деревни» (ныне известна под названием «Колхозный праздник») С. Герасимова. Рецензент этой выставки писал: «Художники призваны были показать процесс перековки и воспитания человека, живущего и растущего в условиях социалистической экономики и социалистического хозяйства. (...) Мы видим на выставке преимущественно многофигурные композиции, не случайно как раз многофигурные композиции — чего никогда еще не бывало до сих пор — принадлежат к лучшим созданиям живописцев. Это опять-таки отвечает нашей действительности, это (...) наша правда жизни, воплощенная в искусстве».[3]

Образы новой радостной жизни создавали, продолжая развивать найденную в 20-е гг. живописную манеру, бывшие члены ОСТа — А. Дейнека, Ю. Пименов, яркий собирательный портрет молодой современницы написал А. Самохвалов («Девушка в футболке»). Те же художники, которые не сумели приспособить свой творческий дар к требованиям эпохи, — А. Шевченко, А. Древин, Н. Удальцова и другие, были обвинены в формализме и исключены из художественной жизни.

В живописи поощрялось продолжение традиций репинского письма в духе исторических композиций Б. Иогансона и развитие академических приемов и методов живописи, против которых когда-то восстали передвижники. Признанные мастера 20-х гг. уходили в тень, а их место занимали художники иного склада. Ведущей фигурой среди них был А. Герасимов. До революции он учился у К. Коровина и А. Архипова, начало 20-х гг. провел в своем родном городе Козлове, где организовал «Коммуну творчества козловских художников», объединившую местных учителей рисования и просто любителей, исполнявших лозунги и портреты. Герасимов работал в театре, с 1925 г. был членом АХР. Его манера, основанная на внешне эффектных приемах в духе позднего импрессио-

низма, его умение театрализованно-парадно представлять модель, а также поддержка К. Ворошилова выдвинули Герасимова на первое место среди всех других художников.[4] Большим успехом пользовалась живопись всегда работавшего в академической манере И. Бродского. Он исполнял портреты руководителей партии и правительства, его картину «К. Е. Ворошилов на лыжной прогулке» (1937) с красивым пейзажным фоном копировали самодеятельные мастера в живописи и вышивке.

Парадная, «лакировочная» живопись как нельзя более соответствовала всему стилю эпохи, была доступна и понятна широким массам народа, неся им желанный образ счастливой, зажиточной родины.

Господствовавший стиль живописи получил наименование социалистического реализма аналогично термину, появившемуся в применении к литературе. Обучить этому стилю надо было всех, кто желал стать художником. В Москве был образован Институт изобразительных искусств (впоследствии художественный институт им. В. И. Сурикова). Одним из его преподавателей был Б. Иогансон, его ассистентом — Павел Васильевич Суриков. П. Суриков, сын крестьянина, бывший красный командир, ученик А. Шевченко, в конце 20-х гг. был командирован на два года во Францию. Тогда его рассматривали как очень одаренного, перспективного художника, однако с 1933 г. П. Суриков оставил живопись и занялся только преподаванием. Один из его учеников тех лет вспоминает: «Наш институт возник как новый вуз второй половины 30-х годов. Его создание как бы программировало новую школу реализма в Москве. Программно он шел ощупью, эмпирической педагогикой. П. В. Суриков был гораздо опытней как педагог, нежели Б. В. Иогансон, у него за плечами были уже годы преподавания во Вхутеине, но в учебном процессе он вел только ассистентскую линию. (...) Темпераментная живопись учителя, его ясная склонность к французской живописной школе XX века невольно вызвали вопрос — почему же он требует от нас „академии". — Я не требую, — горько вздохнул он, — вы требуете. Вы хотите все уметь и нравиться другим. И думаете, что существует такой рецепт, а его нет, то есть он имеется, был и будет, но он не имеет ничего общего с искусством — академизм, как набор орфографических правил. С его помощью нельзя написать и двух художественных строк. Художественность — это ваше

нутро; а институт — это ежедневная тренировка, это обучение профессии, а не искусству. Искусство там, где чувство, а не ремесло»[5].

П. Суриков принадлежал к той плеяде художников, которые были воспитаны советской художественной школой 20-х гг., однако его таланту, как и дарованиям многих других честных мастеров своего дела, не суждено было раскрыться в полной мере. Ту же участь разделили художники, пришедшие в искусство в 20-е гг. из самодеятельных студий и кружков. Петр Алексеевич Осолодков, потомственный рабочий, впервые взялся за карандаш в красноармейской студии в Омске в 1920 г. Профсоюз направил его в Сибирскую художественно-промышленную школу, затем он окончил ленинградский Вхутеин. Главной темой творчества Осолодкова в 30-е гг. были его современники. Немногие сохранившиеся его портреты «Рабочий (Прохор)» (1933—1934), «Шахтер с лампой» (1932), «Матрос», «Девушка в голубом» передают характеры и типы людей такими, какими они были на самом деле. Опираясь на опыт Сезанна и старых мастеров, Осолодков внимательно изучал натуру, стремясь создать цельный, убедительный образ. На жизнь Осолодков зарабатывал оформлением к праздникам, иллюстрациями. Картины его редко появлялись на выставках.[6]

Нарастающие от начала к концу десятилетия 30-х гг. помпезность, славословие, фальшь в советской живописи отражались, как в зеркале, в изосамодеятельности. Это было закономерно, так как самодеятельные художники рассматривались как распространители и популяризаторы тех образцов, которые давало профессиональное искусство.

* * *

На рубеже 20—30-х гг. специфика самодеятельного творчества находилась в центре внимания многих художников и критиков. Особенный интерес вызывали проявления наивности художественного мышления, которые перекликались с наивностью детского рисунка и искусства первобытных народов. Интерес к искусству детей и архаике возник благодаря влиянию этих областей творчества на искусство художников XX в.

В 1929 г. по инициативе Н. Пунина в Ленинграде была устроена выставка работ учащихся Института народов Севера. В сборнике, изданном по следам этой выставки, Н. Пунин писал: «Нас сейчас интересует (...) то, что делает их типичными образцами примитивного художественного творчества и тем самым ставит в ряды тех памятников мирового искусства, которые сыграли такую решающую роль в перерождении формальных основ ренессансных традиций. Исследуя с этой стороны рисунки северян, мы находим в них все наиболее ценные для современной художественной культуры формальные свойства: цельность и единство изобразительной поверхности, живописно-плоскостное понимание формы, свободную композицию и великое чувство качества материала».[7]

Творчество студентов Института народов Севера на протяжении 30-х гг. оставалось уникальным примером свободного самораскрытия непрофессиональных художников, связанных с архаичной культурой своих народов. Заглохшая к 1930 г. изостудия была возобновлена в 1934 г. по инициативе М. И. Калинина. Здесь сложилась оригинальная методика, приспособленная к возможностям и интересам учащихся, способствовавшая развитию их талантливости. Более подробно об этой студии будет рассказано далее.

В 1934 г. в Москве была организована большая Международная выставка детского рисунка. В сборнике, изданном по материалам этой выставки, были помещены интересные статьи нескольких авторов, среди них А. Бакушинского, который писал о влиянии детского рисунка на живопись Н. Гончаровой и А. Ларионова, статья «Реализм в детском рисунке» В. Фаворского, в которой он высказывал пожелание: «Было бы чрезвычайно радостно, если бы удавалось детское творчество, не ломая и не отрывая, но и не консервируя его, а постепенно усложняя, переводить в творчество взрослых, не теряя богатств, завоеванных ребенком».[8]

К середине 30-х гг. в искусствознании сложились основы для выработки особой методики развития самодеятельного творчества с учетом его специфической художественной ценности. Однако наивное творчество обладало ценностью лишь в глазах самобытно работавших художников-профессионалов, стремившихся открывать новые пути в искусстве. Для возглавлявших в то время советское

искусство живописцев академического склада самодеятельные художники были лишь материалом, из которого можно лепить нужные фигуры.

«Я смело могу заявить, что здесь (на ленинградской выставке рабочих художников. — *К. Б.*) есть мастерство большое и нужное, есть люди, которые уже теперь, в нынешней стадии своего творчества не проиграют рядом с профессиональными художниками. Нужна школа — это относится к большинству. Но сырой материал так хорош, что им нужно обязательно заняться» — эти слова И. Бродского приводит в своей статье специалист по самодеятельности А. Четыркин.[9]

Установка на профессиональное обучение самодеятельных художников стала губительной для самобытных художников. Если до 1934 г. изосамодеятельность развивалась довольно спонтанно, в кружках, не связанных друг с другом, то с 1935—1936 гг. путем налаженной системы работы методистов Домов народного творчества, организаторов конкурсов, объявляемых газетами, семинаров, проводившихся консультантами-профессионалами, находили и переучивали талантливых самородков из самых разных концов страны, таких как А. Ярмухамедов в Крыму, И. Акбаев на Кавказе и т. п. Уцелеть, сохранить свою индивидуальность самобытные художники могли либо в таком оазисе, каким оказалась студия Института народов Севера в Ленинграде, либо в обстановке привычного, патриархального уклада жизни, сохранявшей связи с национальной культурой, какими были родные села для украинских художниц Н. Белаконь, М. Приймаченко и других, свой дом в Грузии для Ш. Марадашвили.

Те, кто были наиболее податливыми, наиболее восприимчивыми к преподававшимся урокам, быстрее вставали на путь подражания официальной «лакировочной» живописи — как правило, это была молодежь. Те, кто были старше, оставались в большей степени верны своему жизненному опыту, но их работы не пропагандировали, тем более что в большинстве это были «безыдейные» натюрморты и пейзажи. Лидеры самодеятельного движения конца 20-х гг. — В. Точилкин, М. Борзятов — продолжали посылать свои работы на выставки, но они больше не привлекали внимания к себе.

В 1933—1934 гг. в печати освещалась деятельность нескольких лучших кружков — Москвы, Ленинграда, Дон-

басса, но все время подчеркивалась их слабость, недостаточная активность, нехватка руководителей. В 1933 г. изокружки и художники-самоучки впервые приняли участие в олимпиаде ленинградских профсоюзов. Здесь же участвовали и учащиеся изобазы ЛОСПС, куда после постановления от 23 апреля 1932 г. вошли члены из объединения ленинградского пролеткульта. Они представили панно для декорации клуба моряков. Другие участники выставки показали картины, многие из которых были непосредственно связаны с их личным жизненным опытом.

Первую премию получил бывший красногвардеец, участник самодеятельных выставок 20-х гг. Ю. Боднэк. Он выставил работу «Продотряды» и картину 1921 г. «Борьба с капитализмом», где, судя по описанию рецензента выставки, пытался при помощи различных предметов-символов передать обстановку гражданской войны.[10] Были отмечены картины бывшего командира бронепоезда красных партизан Ковалева, среди них «Казнь партизана». По сравнению с отдельными самоучками изокружки и художкоровское движение на выставке были представлены более слабо. К художникам предъявлялось требование работы над советской тематикой, но тем не менее состав выставки был еще довольно пестрым: одни, подобно Боднэку и Ковалеву, обращались к истории гражданской войны, другие стилизовали в духе «Мира искусства», третьи делали портреты ударников, работы, связанные с жизнью своих предприятий.

В Ленинграде хорошо работали изокружки клубов «Красный Октябрь» и «Профинтерн», в Туле — завода № 10, в Москве — клуба «Красный луч» МОГЭСа, клуба «Серп и молот», фабрики им. Ленина. Также и в других городах по всей стране организация изосамодеятельности велась через клубные и заводские кружки и студии, которые должны были привлекать к себе самоучек. Работа в изокружке, как и в 20-е гг., включала разные виды обучения. Так, например, в изокружке московского клуба им. Калинина были «политчас, социология искусства, живопись (темпера и акварель), плакат, изогазета и стенгазета, оформление помещений».[11] По данным, приводимым в журнале «Клуб», работа в изокружках была очень напряженной. Изокружок московского электрозавода, в который входило 23 человека, почти все рабочие-ударники, проводил занятия ежедневно с 5 до 8 часов вечера. Рабо-

чие бывали в музеях, по предложению руководителя кружка Д. Мирласа копировали рисунки Леонардо да Винчи, Рембрандта.[12]

В методах преподавания тогда существовал большой разнобой, но отличительной чертой этого кружка, считавшегося одним из лучших, было то, что его члены не были загружены писанием лозунгов. Другие же, как, например, члены изокружка московской фабрики им. Свердлова, жаловались: «Никак не отдышимся от лозунгов, афиш, объявлений. Помещение изокружка не отапливается. Материалов для работы клуб не дает и денег на материалы не отпускает».[13] Этот кружок в 1934 г. во время московской олимпиады выступил на сцене. Члены кружка нарисовали на заготовленных щитах профиль Сталина, индустриальный пейзаж и работающий трактор. Рецензент охарактеризовал это выступление как «заученное».[14]

Выступление на сцене с изготовлением рисунков на глазах публики было одним из жанров деятельности кружковцев. Еще в 20-е гг. такие выступления проводили кружковцы тульского завода № 10. У них был метод, по которому они готовились рисовать рисунки на заданную тему. Номер с подготовленной таким образом «импровизацией» показывали несколько раз, а затем сменяли. В 1934 г. их выступление на олимпиаде описывалось так: «Открывается занавес. На сцене мольберты. На фанерных щитах натянута белая бумага. Под музыку на сцену выходят члены кружка и останавливаются у мольбертов. Один из них декламирует под музыку стихотворение Некрасова „Железная дорога“. В течение нескольких минут на белых листах бумаги возникают переведенные на язык линий образы стихотворения».[15]

В кружке тульского завода, руководителем которого долгие годы был Н. Орехов, большой упор делался на умение рисовать. На выставку в Москву кружковцы Тулы привезли серии рисунков, сделанных на вечере ударников, альбомы «Работа хозрасчетных бригад» и «Рапорт XVII съезду». Критика положительно отмечала работы старого члена кружка, его старосты А. Леонтьева, портреты, исполненные А. Куприным, П. Зиминым, приблизившимися по своему уровню к профессионалам. Тульский кружок никогда не прерывал своих занятий и оставался центром изосамодеятельности города до 1980 г.

На выставке в Москве в 1934 г. было много портретов, в том числе скульптурных, из папье-маше, выполненных в кружке фабрики им. Ленина. Но в то же время рецензент отмечал работы наивного плана, выполненные по собственным впечатлениям и своему разумению. Таковы были картины раздатчика стекла на электрозаводе П. Варюхина. Вначале малограмотный человек, он постепенно овладевал в кружке основными приемами рисунка. Контрастом к рисункам, выполненным им по правилам, были картины, как, например, «Работа в колбомойке» — наивное воспроизведение сцены в помещении. Движение художник уловил удачно, а изображение интерьера говорит о том, что у него еще сохранялось условное плоскостное мышление. Другой участник кружка электрозавода К. Рассохацкий — рабочий-модельщик деревообделочного цеха был участником баррикадных боев 1905 г. и Октябрьской революции. Он написал по своим воспоминаниям картину «Баррикады». А. Принцев — автор картины «Шахта Метростроя», процесс создания которой так описывался на страницах журнала «Клуб»: «Прямо против дома, где он живет, расположена эта шахта. Тов. Принцев подолгу наблюдал ее жизнь, процессы работы, работающих людей, их движения и походку».[16]

Таких конкретных по сюжету работ, запечатлевавших маленькие эпизоды строительства новой Москвы, вообще социалистического строительства, в первой половине 30-х гг. было много. Они фактически не сохранились. Неумение пользоваться художественными материалами, а также небрежное хранение обрекли картины тех лет на недолгое существование. Но даже плохие воспроизведения этих скромных работ на страницах журналов и отдельные сохранившиеся (в фондах ЗНУИ) работы свидетельствуют, что самодеятельные художники искренно стремились стать летописцами тех больших дел, свидетелями и участниками которых они были. В большинстве своем вчерашние крестьяне, эти люди сохраняли еще цельность восприятия, присущую народной культуре, и своим по-детски свежим взглядом быстро улавливали то, что более всего поражало их в новой жизни. К сожалению, набиравшая силу установка на профессионализированное обучение этих наивных летописцев своего времени, ориентация на подражание образцам современной профессиональной живописи губили

их природный дар, превращали в подражателей и копиистов.

Еще одной особенностью самодеятельной живописи первой половины 30-х гг. была ярко выраженная критическая, даже карикатурная направленность некоторых картин. Они создавались как обличение пьяниц, прогульщиков, вредителей на производстве. Здесь самодеятельные живописцы работали бок о бок с художкорами и авторами сатирических рисунков в стенгазетах.

Живописная карикатура получила право на существование благодаря большим картинам Кукрыниксов («Утро офицера царской армии», «Старые хозяева» и др.), однако в дальнейшем этот жанр не прижился в советском искусстве. К концу 30-х гг. уходит он и из самодеятельной живописи.

Художкоры и авторы рисунков в стенгазетах активно включались в кампании по выявлению вредителей на производстве, прогульщиков, волокитчиков и т. д. Героем стенгазеты, выпускавшейся на заводе «Фрезер», был Брадобрей, персонаж, у которого «зоркие глаза, огромные уши, чуткий нос, длинные ноги и руки, ходит он с огромной бритвой (условное орудие самокритики)».[17] Газета монтировалась на специальной фанерной раме, куда вкладывались рисунки, карикатуры, связанные с актуальными темами жизни завода. Авторы стенгазетных рисунков объясняли свои приемы: «...когды мы хотим показать техническую мощь станка и оппортуниста за этим станком, то станок мы изображаем внушительно, реально, почти фотографически, подчеркивая его мощь, а оппортуниста даем в бледных прозрачных тонах, показывая этим его производственную слабость».[18]

С самодеятельными художниками работали известные мастера графики, например, Д. Моор консультировал карикатуристов 1-го государственного подшипникового завода им. Кагановича.[19] В 1935 г. несколько членов кружка «Шарикоподшипник» — А. Макой, А. Самсонов, Н. Полынская — занимались в студии МОССХа под руководством А. Каневского.[20] В 1934 и 1936 гг. газеты «Гудок» и «Рабкор-транспортник» проводили конкурсы среди художников-самоучек на железнодорожном транспорте. В оценке итогов участвовали Д. Моор и В. Фаворский. В результате конкурса 11 человек были направлены учиться в вузы.[21]

Критик В. Костин, сам занимавшийся в кружке художкоров, описывает одного из его участников, В. Пахомова: «20-летний рабочий парень, не получивший даже среднего образования, пришел в искусство из семьи каменщика».[22] Навыки профессионализма преподносились молодым художникам вместе с умением выполнять требования политического характера. Не имевшие ни образования, ни жизненного опыта, порвавшие со средой своих родителей, молодые художкоры становились снайперами художественного фронта: их силы особенно пригодились в период коллективизации. Многие из них впоследствии стали профессиональными карикатуристами.

Существовали отдельные стенгазеты, игравшие сплачивавшую роль в коллективах, где они выпускались. В чувашской деревне Вурманкассы стенгазету начали выпускать первые комсомольцы еще в 1928 г. Задачей газеты было участие в борьбе с кулачеством. В 1930 г. здесь образовался колхоз. В 1933 г. был проведен опыт по выпуску боевого листка в 10 экземплярах, но это оказалось сложным; стенгазету выпускали в различных бригадах. Первое ее название «Глаз деревни», затем «Ударник», с 1935 г. — «Стахановец». Все члены редколлегии в середине 30-х гг. занимались на организованных при издательстве «Правда» заочных курсах для актива колхозных и бригадных стенгазет. С 1935 г. еженедельно проводились занятия с селькорами. В 1939 г. газета имела 28 постоянных корреспондентов.

Автором большинства рисунков в газете был ее редактор И. Андреев. Газета получила сотни писем от своих читателей, во время войны она включилась в сбор средств на строительство боевой техники, за что получила адресованную ей телеграмму И. В. Сталина. Стенгазета продолжала выходить и в 50-е гг. Основной стиль ее оформления заимствовался из журналов и газет, откуда срисовывались портреты или прямо брались вырезанные фотографии. Делал Андреев и карикатуры на местные темы.[23]

На историческом факультете Ленинградского университета выходила стенная студенческая газета «Остракон». Целью ее было предать остракизму неуспеваемость («хвосты»), прогулы и прочие нарушения дисциплины среди студентов. Однако критике и осмеянию подвергались иной раз и преподаватели, и работники деканата, например, за

нескончаемый ремонт здания бывшего петровского Гостиного двора, где размещался истфак, за плохую организацию студенческого питания. Внешний вид этой стенгазеты был необычен и соответствовал ее юмористической направленности, переходившей подчас в веселое зубоскальство, столь редкое в те годы. Газета выпускалась на рулонах обоев и бывала длиною в несколько метров. Целый метр составлял красочный, стилизованный под древнегреческое письмо заголовок во всю ширину рулона. Статьи и стихи украшались гирляндами, виньетками, карикатурами и дружескими шаржами. Газета получила первую премию на конкурсе ленинградских стенгазет, проводившемся Домом печати. Один из ее художников, М. Якерсон в годы войны стал комсоргом Саперного батальона Народного ополчения и благодаря опыту работы в студенческой стенновке наладил там выпуск плакат-газеты «Динамит». Она помещалась, как складень, «на трех досках, поэтому ее можно было легко переносить с места на место в полевых условиях. Свежий номер „Динамита" успевали прочитать во всех подразделениях батальона».[24]

В 30-е гг. многие очаги развития изосамодеятельности питались местной инициативой, усилиями энтузиастов, налаженностью коллективной работы кружков, студий, стенгазет. В середине 30-х гг. в эту область мощно включается централизующая сила руководства, проводившаяся в основном силами организованных Домов народного творчества и художников-профессионалов.

В 1935 г. культурно-клубной инспекцией ВЦСПС была выпущена программа работы изокружков, которая вкратце повторяла путь профессионального художественного образования. Там, в частности, говорилось: «Вся работа кружка должна ориентировать начинающего художника на социалистический реализм как основную линию развития советского искусства, вооружить его на борьбу с формализмом и другими чуждыми творческими установками».[25] Основной формой отчета кружка становились выставки. А. Четыркин свидетельствует, что в 1935—начале 1936 г. было проведено так много выставок, как никогда раньше. Годы 1935—1938 — время необыкновенно интенсивной деятельности по организации выставок — районных и городских, областных, республиканских, всеармейских, всесоюзных. Судя по цифрам, приводимым в печати, количество самодеятельных картин, создававшихся в это

время, увеличилось по сравнению с предыдущим на один-два порядка. На всесоюзной олимпиаде 1932 г. было показано около полутора тысяч произведений, а только на московской областной выставке 1935—1936 гг. — 5 тысяч работ.[26]

На совещании по изосамодеятельности, которое было проведено при ВЦСПС в 1936 г., сообщалось, что по сравнению с 1933 г. число изоколлективов и художников выросло более чем вдвое, на 1 января 1935 г. насчитывалось 11 тысяч художников-любителей и 2 тысячи изоколлективов. В числе коллективов художественной самодеятельности изокружки составляли лишь 2%.[27] Выдвигалось требование поднять значение изосамодеятельности в политической борьбе и культурной революции. Она рассматривалась и как утилитарное средство повышения культурно-технического уровня масс. Рисование нужно передовому рабочему, изобретателю, рационализатору, инженеру, педагогу, врачу, красному командиру, красноармейцу. «Рисование, живопись, лепка развивают наблюдательность, точность глаза, чувство пропорций, точности, целесообразности, вкус. Все это очень ценно и для овладения культурой труда рабочими многих производств».[28]

При том, что постоянно речь шла о нехватке руководителей изокружков, об их слабой организации, такая задача массового обучения изограмоте и скорейшего отчета о полученном опыте на выставках могла решаться только экстренными мерами. При подготовке выставки во все районы данного региона рассылались инструкторы, методисты. Они находили людей, способных к рисованию, раздавали им задания, предлагали привозить эскизы, которые корректировались профессионалами, и затем по ним делались картины.

Сами занятия в изосамодеятельности приравнивались к труду и учебе, самодеятельные художники брали обязательства, вызывали друг друга на соревнование. Один из авторов, писавших об изосамодеятельности, подчеркивал: «Самый факт существования студии, в которой учатся рисованию, живописи, скульптуре токаря, слесаря, шоферы, грузчики, монтеры, педагоги, домашние хозяйки, лучше всяких слов говорит о победе социализма в нашей стране».[29]

В 1936 г. в Сталинском р-не Москвы была открыта изостудия ВЦСПС. Своих молодых учеников она готови-

ла в вузы, а старших — в руководители изокружков. Возглавлял изостудию К. Юон. Здесь преподавали С. Герасимов, А. Каневский, П. Шухмин, В. Мухина и другие известные профессиональные художники. Одновременно обучались 90 человек, еще 40 получали консультации. Слесарь электрозавода С. Тучнин писал о своем опыте пребывания в этой студии: «...мы сталкиваемся с разнообразными творческими манерами крупных художников, которые руководят нашими занятиями. Только теперь я впервые занялся теорией живописи. Очень ценно то, что в студии собрались лучшие кружководы московских предприятий. Соревнование с ними подтягивает и творчески заряжает».[30] В отличие от других студий здесь, учитывая ограниченные возможности рабочих-художников, им предлагали работать над небольшими по размеру композициями и с небольшим числом фигур, или же задачей ставилось создание фрагмента многофигурной композиции. Рекомендовалось делать небольшой эскиз и к нему ряд зарисовок и этюдов с натуры.[31] В этих рекомендациях усматривается и сознание того, что главная цель живописи — многофигурная композиция, и понимание, что цель эта для начинающего недосягаема, поэтому ему и предлагается сделать эскиз, фрагмент некоего воображаемого целого.

Занятия в студии проводились 5 раз в шестидневку по 4 часа в день. Рабочие сразу после смены шли в студию или после студии — в смену. Тот энтузиазм, который двигал массами на великих стройках социализма, вел их и по пути самодеятельного творчества. О самодеятельных художниках писали: «Люди, в жизни которых уже снимается противоречие между умственным и физическим трудом».[32]

В 1936—1937 гг. была развернута подготовка к всесоюзной выставке самодеятельного творчества. Три тысячи художников консультировались в Изоотделе ВДНТ, свыше тысячи обучались на Центральных заочных курсах живописи и рисования, основанных в 1934 г. при ВДНТ. Ленинградский и Горьковский ДНТ заочно обучали еще 200 человек. Пятидесяти лучшим художникам на основании представленных эскизов ВДНТ дал специальные заказы и оказал помощь материалами. Было разослано 9 тысяч экземпляров специального методического пособия. Ставилась задача до конца изжить «представление о самодеятельном художнике как о художнике-самоучке».[33]

Все прежде существовавшие представления о ценности наивного творчества, народного примитива теперь начисто отвергались: «Эта „теория“ утверждала, что вся сила и значение народного искусства заключаются в наивной примитивности мышления самодеятельных художников и в специфичности неумело-условного выражения этого мышления в материале. Эта вреднейшая тенденция определялась как борьба якобы за непосредственность художественного видения. Выходило так, что чем мысль у народного художника примитивнее, грубее, а язык выражения этой мысли непонятнее, символичнее, тем более талантливым и самобытным считался такой художник. Если же, наоборот, он пытался глубоко и серьезно работать над образом, воплощая его реалистически, такой художник попадал в разряд „дилетантов“. Эта „теория“, истоки которой нетрудно найти в высказываниях буржуазных формалистических критиков, создавала искусственный „вечный“ разрыв между народным художником и художником-профессионалом».[34]

Деятельность методистов ДНТ была направлена на тщательную подготовку и предварительную тематическую разработку картин, готовившихся к запланированным выставкам. Вот, к примеру, выдержки из «Тематического плана выставки XX лет Чувашской АССР»: «Раздел А. Вожди ВКП(б) Ленин, Сталин в борьбе за пролетарскую революцию. Темы: Ленин на трибуне, Ленин на II съезде партии, Сталин — вождь народов (...) Раздел Б. Из прошлого чувашского народа. Темы: эпизоды из восстания С. Разина, эпизоды из восстания Е. Пугачева (...) Раздел В. Октябрь в Чувашии. Темы: Бои с белобандитами. Комбеды — органы диктатуры пролетариата в деревне, образование Чувашской автономной области (триптих)». Раздел «Победоносный путь советского народа» включал подпункты «промышленность, колхозы, культура, быт, кадры, спорт и оборона». Предлагались, в частности, такие темы: счастливая детвора (детсад), в доме отдыха, таланты (молодые музыканты, утро на чебоксарском аэродроме, лыжный спорт).[35]

Самодеятельным художникам не требовалось придумывать сюжеты для своих картин, их предлагали методисты, причем предлагаемые темы имели всеобщий, злободневный характер, весьма далекий от личных впечатлений и опыта самих художников. Такого рода темпланы проч-

но вошли в методику ДНТ. Уже после 1956 г. один из художников-чувашей, живших в Кемеровской области, писал своему методисту: «Над работой „Детясли колхоза «Искра»“ не буду работать, даже думать не хочу. Не могу придумывать, чего нет, тем более лакировать содержание. Ясли в колхозе есть, но они далеки от действительных яслей (...) нам — самодеятельным художникам совсем трудно. И над каким вопросом часто думаешь и приходишь к выводу: то ли меня ругать будут, то ли совсем раскритикуют за содержание, и вся работа пропадет даром. Выберешь объект, а он не образцовый, раз так, надо выдумывать и подлакировать. Вы, конечно, мало представляете про нашу местность, особенно Сибирь. Ведь живем почти в тайге, а крыши кроют землей. Леса много, а строения неважнецкие. Есть такие дома, которые похожи на развалины. Но как тут их включишь в картину».[36]

Тщательно подготовленные и срежиссированные выставки самодеятельных художников освещались в печати как яркое свидетельство расцвета социалистической культуры, оптимистического настроя всего народа. Сложилась особая приподнятая, восторженная тональность, в которой принято было писать о самодеятельном искусстве.

В 1935 г. была проведена Первая Всероссийская выставка работ колхозных самодеятельных художников в залах Музея изобразительных искусств в Москве. Здесь было показано 657 работ 214 авторов. Автор статьи о выставке А. Гущин подчеркивал, что до коллективизации деревенская самодеятельность не имела основы для развития. Данная выставка подтверждала сталинский лозунг о зажиточной и культурной жизни крестьянина-колхозника. Это, в частности, проявлялось в натюрмортах, где изображались «выдающиеся по своим качествам овощи колхозных огородов, плоды колхозных садов и та новая посуда и пища, которая появилась на столе колхозника, и отображают новую действительную жизнь».[37]

Особый раздел на выставке составляли художники «Крестьянской газеты». Члены изобригады Западной Сибири выставили рисунки, обличающие кулаков. Были показаны и плакаты, посвященные революционным юбилейным датам.[38]

В том же году прошли выставки в Свердловске, Донбассе, Архангельске, Московской обл. В статье А. Четыр-

кина так описывается скромная картина на бытовой сюжет чертежницы Лидии Бахман «В заводском общежитии»: «Отменная чистота: много воздуха и света. Хорошие металлические кровати. Радио. Полки с книгами. Девушка за столом читает газету, другие слушают... Все это достижения социализма».[39] Автор подчеркивает, что Бахман — бывшая беспризорница. Картина слесаря С. Тучнина «В выходной день (сборы на лыжную прогулку)» получает аналогичное описание: «Снова светлая комната. Радио. Большая этажерка с книгами. Молодой рабочий собирается кататься на лыжах...».[40] Мотив новой зажиточной жизни, по свидетельству рецензента, находит выражение в натюрмортах, где изображены красивая посуда, пышные кондитерские изделия, масло, хлеб, фрукты — мандарины. Привлекла внимание рецензента и картина фрезеровщика В. Савельева «С гитарой», где изображен юноша, сидящий на подоконнике: «Быть может, он прислушивается к своей музыке. Или даже немного мечтает. Мало ли о чем может мечтать молодой советский рабочий: о школе летчиков, о любви, о профессорской кафедре, о мастерстве художника. Эти мечты особенно хороши, потому что каждая из них может стать действительностью».[41]

Тот же автор описывает в 1936 г. Первую московскую областную выставку народной изосамодеятельности: «Бодростью, оптимизмом полна картина гравера Е. Ф. Ананьевой „В гости к сыну“. Члены семьи рабочего в радостном смятении: в дверях — гость, мать из деревни. Прямо по репинскому „Не ждали“, но в какой волнующей радостной трактовке».[42] «Или вот еще любопытный семейный портрет. На нем с большим умением и подчеркнутой парадностью изображены мужчина, женщина и их ребенок. Так раньше писались портреты знатных семейств. А теперь? Что это за счастливая семья и кто этот новоявленный Ван-Дейк? Из каталога выставки узнаем, что это семья 43-летнего пожарного Речинского фарфорового завода Д. Щербакова, а художник — сам Д. Щербаков».[43]

Н. Соболевский в том же году рецензирует выставку самодеятельной живописи пограничников, развернутую в залах Третьяковской галереи: «Невольно заражаешься дисциплинированностью и духом коллективизма».[44]

В 1937 г. открывается Всесоюзная выставка народного самодеятельного изобразительного искусства в ЦПКиО в

Москве. На нее было прислано 6 тыс. экспонатов, для показа отобрано 1200, в экспозицию вошло лишь 780 работ. В каталоге выставки цитируется статья в «Правде» от 9 сентября 1937 г.: «Для народного творчества нашей страны чрезвычайно характерны глубокий реализм, жизнерадостность, бодрость, гордая уверенность в будущем. Недавно в Москве открылась выставка народного изобразительного искусства. Всеобщее восхищение вызывают радостные веселые тона, смеющиеся довольные лица людей, изображенные народными художниками, бодрая тематика картин, отражающая жизнь народа нашей страны. Народное творчество — это сама жизнь, это умонастроения и чувства миллионов людей».[45] Авторы каталога констатировали «непрерывное нарастание крупных монументальных многофигурных картин».[46] Из союзных республик наиболее полные коллекции прислали Узбекистан, Белоруссия и Армения, были представлены студии — ВЦСПС в Москве, фанерокомбината в Старой Руссе, Челябинского тракторного завода, студия в Ойрот-Туре. Отмечались картины С. Богаткина (Чувашия) «Чапаев в бою» — батальная сцена с изображением летящего на зрителя Чапаева; М. Андреева (Ленинград) «Утро 2 декабря 1934 г.» — рабочие читают газету с извещением о смерти Кирова, А. Морозова (Муром) «Вручение акта на вечное пользование землей», грузинского колхозника Ш. Марадашвили «Пастухи».[47]

Н. Соболевский в рецензии на выставку писал: «Самодеятельные художники в своих произведениях решают темы социалистического труда, защиты родины, стахановского движения. Сталинская Конституция, жизнь и быт Красной Армии, легендарные полеты по Сталинским маршрутам гордых соколов нашей родины, борьба с врагами и множество других тем, больших, актуальных, глубоко волнуют их и находят у них живой творческий отклик».[48] «Ленинградский техник Поляков, посещая студию в свободное от работы время, горит желанием отобразить в картине великую радость жизни. Он осуществляет это желание не в абстрактных изображениях, но через близкие, родные ему образы рабочей семьи. Так сделана им картина „Семья рабочего слушает речь товарища Сталина о проекте Конституции“. Вполне заслуженно Поляков получил за эту композицию первую премию».[49]

В 1938 г. была организована выставка «Ленин и Сталин в народном изобразительном искусстве». Ей, как и другим, предшествовали семинарские занятия, которыми руководили А. Герасимов и другие профессиональные художники. Восемнадцатилетняя комсомолка Пронина рассказывала о своей картине, показанной на этой выставке: «Каждый художник, любящий нашу родину, должен стремиться в лучшей своей работе изобразить вождей человечества (...) Я изобразила Сталина и Ворошилова у костра на привале ночью. Мне хотелось, не показывая самого сражения, передать героическое настроение тех бурных и тревожных дней. Приехал вестовой с донесением. Сталин дает указания, Ворошилов следит по плану. Ординарец Ворошилова, подошедший сзади, торопливо что-то докладывает. Таково содержание моей первой большой работы».[50]

В 1939 г. в здании кинотеатра «Ударник» состоялась выставка работ первого выпуска Центральных заочных курсов живописи и рисования. В предисловии к каталогу Ф. Рогинская писала: «Отчетная выставка многообразна по темам, оптимистична, свежа и красочна. Тов. Семенов, давший уже картину „Слушают доклад т. Сталина о конституции", пишет своему консультанту: „Мне все хочется снова запечатлеть момент обсуждения этого великого исторического документа — конституции"».[51] На выставке была показана картина В. Серова «Тов. Сталин среди пионеров». Серов, 28 лет, при поступлении был рабочим, затем стал учителем рисования в Горьковской области. Наряду с обязательными сюжетами, подобными работе Серова, были и произведения, где сохранились черты наивного реализма, например «Уборка сена» М. Семеновой.

Несмотря на то что все критики отмечают многообразность выставок, по каталогам и из приводимых примеров видно, что на них фигурировали одни и те же программные сюжеты — изображение советских людей, слушающих речи вождя, счастливого детства, зажиточной жизни и т. д. Критики никогда не ставили вопроса о степени художественности показываемых работ, достаточно было того, чтобы их содержание иллюстрировало лозунги о новой счастливой жизни. Для многих молодых людей участие в самодеятельности было средством изменить свою жизнь — поступить учиться, стать учителями, клубными работниками. Возможно, что оптимизм, звучавший

в их работах, был искренним. Однако изосамодеятельность отражала лишь одну, парадную грань народной жизни, о чем умалчивала печать тех лет. Не подвергалось сомнению и то, что картины, написанные по предложенным заранее темам, с представлением эскизов, консультациями и семинарскими занятиями, являются непосредственным выражением чувств и мыслей советских людей. Подавляющее большинство руководителей и участников изосамодеятельности было твердо убеждено в том, что единственный путь развития для самодеятельного художника — как можно быстрее научиться рисовать так, как это делали ведущие мастера советской живописи того времени.

Большую область самодеятельного творчества составляли различные поделки из возможных материалов, не имевшие практического назначения и создававшиеся как подарок руководителям партии и производства, съездам, организациям. Здесь применялись и металл, и дерево, и ткани, и стружка. Как правило, если подарок преподносился от имени производственного коллектива, то и материал его, и применяемые изобразительные формы были непосредственно связаны с характером деятельности данной фабрики или завода (ткачихи дарили шитое панно, литейщики — первую отливку, украшенную рельефами). Другой очень распространенный тип подарков представлял собой образцы традиционного для республики или края вида народного творчества (иногда в вышивку могла быть вплетена дарственная надпись). Третий тип подарков, создававшихся обычно в городах, — это образцы домашнего рукоделия.

Похожи по способу исполнения на коллективные «подарки» некоторые макеты, имевшие агитационное значение и готовившиеся для конференций и иных собраний.

Пока что этот обширный материал не систематизирован исследователями, хотя в большом количестве сохранился в музеях. Здесь можно встретить и образцы наивного творчества, и работы, выполненные по эскизам профессионалов, и вещи, лишенные вообще какого-либо художественного значения.

Поскольку «подарки», особенно коллективные, были одной из форм, куда направлялась фантазия людей, склонных к прикладному творчеству, их место в развитии самодеятельности было не менее значительным, чем роль

выставок, для которых создавались станковые произведения.

«Подарки» как форма выражения любви и доверия к своим руководителям появились с самого начала 20-х гг., но эпохой их массового изготовления стали 30—40-е гг., а свидетельством их недолговечного триумфа над другими видами творчества была «Выставка подарков к 70-летию И. В. Сталина», экспонаты которой демонстрировали в залах Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Музея революции в Москве в 1949—1952 гг.

Сама идея изготовления предмета, скульптурного или живописного изображения в качестве элемента ритуала, в дар высшему существу отнюдь не была новой. Она восходит к вотивным картинам и предметам, преподносившимся божествам в храмах. У христиан начиная с позднего средневековья создание вотивных предметов и изображений вошло в обычай и являлось областью творчества не только ремесленников, но и тех, кто хотел сам возблагодарить Бога за спасение от несчастного случая, болезни, иным словом, любителей.

Своеобразный «макетный» стиль изготовления коллективных подарков, где танки или паровозы служили декоративным оформлением письменных наборов, с одной стороны, имел некоторые общие черты с агитационными «изоустановками», украшавшими колонны демонстрантов в 20-е гг., а с другой — восходил к еще более старой традиции кустарничества, порой поражавшей зрителей вычурностью своих «антифункциональных» форм.

На московской ремесленной выставке 1885 г. был показан письменный стол березового дерева (под черное) в виде русской телеги на колесах, с разноцветной мозаикой из соломы. В ту же пору изготовлялись кресла, где спинка была сделана в виде дуги, локотники — в виде топоров. На дуге славянской вязью вырезались слова пословиц: «Тише едешь — дальше будешь», «Поспешишь — людей насмешишь».[52]

В 20—30-е гг. письменные приборы были одним из самых распространенных «подарков» и представляли собой целые маленькие макеты с надписями, картинками и даже вышивками, как, например, вышивка «Паровоз И. Сталин», которая была включена в качестве фона в чернильный набор, состоящий из миниатюрных кузнечных инструментов.[53]

Вышка для добычи нефти служила частью письменного прибора с надписью: «Дорогому товарищу Семену Шварцу, руководителю горняцкой армии СССР в день 25-летия его революционной деятельности в рядах большевистской гвардии от Азербайджанского центрального правления союза горнорабочих СССР».[54] Сверла, метчики, фрезы и другие инструменты использованы как декоративное оформление письменного прибора с надписью: «Подарок Златоустовского инструментального завода-комбината им. В. И. Ленина Молотову В. М., председателю Сов. нар. ком. Златоуст. 1932 г.». В центре этого прибора был помещен гравированный пейзаж: на фоне гор, лесов и облаков — здания цехов завода.[55]

Подарок коллектива Кировского завода И. В. Сталину (Ленинград, 1939 г.) представлял собой чернильный прибор в форме советской танкетки Т-27, производившейся в СССР по английской лицензии в 1931—1933 гг.[56] Подарок конструкторов-производственников и испытателей танков Кировского завода (Ленинград, 1947 г.) В. И. Малышеву, генерал-полковнику, бывшему наркомом танковой промышленности в годы войны, представлял собой настольное украшение в форме декоративного макета тяжелого танка С-2 и скульптуры танкиста со знаменем, на котором написано слово «Победа».[57]

Макет автомобиля-самосвала, выпускавшегося в первые послевоенные годы Минским автозаводом, был подарком завода к 70-летию И. В. Сталина и демонстрировался на Выставке подарков.[58]

Эти подарки, в которых элементы художественного оформления соединялись с дарственными надписями и техническими макетами, были своего рода материализованными рапортами-отчетами об успехах отечественной промышленности.

Была разновидность макетов-подарков, имевших более выраженный агитационный характер. Композиция «Путь к социализму» представляет собой планшет с рельсами. Туда, куда указывает надпись «Путь к социализму», идет макетно выполненная груженная углем вагонетка. На ней табличка: «Каменный уголь крестьянство. Химический продукт ВКП(б)». Влево (т. е. левым уклоном) идут рельсы, по которым движется сломанная вагонетка, которая везет «загнивший крепежный лес — лидеров оппозиции» в «меньшевистское болото».[59]

Другая композиция «Курсом к социализму» — подарок водников Севера XV партсъезду представляет собой маяк, на котором написано «РКП(б), к нему через бурное море идет пароход». Этот макет имел подсветку.[60] К юбилею ВЛКСМ в 1948 г. был выполнен подарок И. В. Сталину от молодежи Кунцевского района Московской области, в котором был изображен самолет и профиль проката металла в виде букв, составляющих фразу: «Слава великому Сталину. XXX».[61]

Еще один тип подарков — памятные пластины с надписями и рельефными изображениями. Мастер-эмалировщик Гудилин от имени коллектива Лысьевского металлургического завода изготовил в подарок И. В. Сталину к 14-й годовщине Великого Октября пластину с портретом В. И. Ленина на фоне пейзажа, изображающего сельскую и индустриальную местности.[62] Златоустовцы в подарок XVII съезду ВКП(б) изготовили пластину с копией картины А. Герасимова «Ленин на трибуне».[63] Соликамцы в 1936 г. сделали пластину из сплава с рельефным изображением самолета и кремлевской стены с надписью: «Иосифу Виссарионовичу Сталину. Благодаря Вашей инициативе и поддержке получен уральский магний, еще больше укрепляющий обороноспособность нашей любимой родины. Да здравствует наш великий и мудрый Сталин!».[64]

Все подарки подобного рода были связаны с характером того или иного производства, они материализовывали клятвенные заверения трудящихся работать еще лучше. Большей эмоциональностью, выражением глубокой душевной потребности в любви к вождю отличались и надписи, и подарки, выполненные в домашних условиях, чаще всего женщинами. Не столько, видимо, внешний вид и характер этих вещей, сколько сам факт подготовки таких «подарков», несомненно обсуждавшихся в том или ином коллективе, в месткоме, в женсовете, свидетельствовал о том, что на досуге трудящиеся женщины и домохозяйки думали о Сталине. В 1940 г. жены сотрудников НКВД Ростовской области подготовили в подарок Сталину 8 салфеток с мережкой и вышитыми гладью цветами по углам. Ничто не отличало бы эти салфеточки от тех, что можно найти во многих бабушкиных сундуках, если бы не штамп черной типографской краской «Музей революции СССР» и инвентарный номер.[65]

Среди подарков встречаются явно заказные работы, выполненные мастерицами, например, тканая скатерть с традиционным геометрическим орнаментом и надписью «Честь и слава т. Молотову», преподнесенная в дар от женщин Западной Белоруссии.[66]

Особое место занимают работы, выполненные индивидуально и по собственному почину, например, вышитая крестиком салфетка с геометрическим узором и крупной надписью: «Любимому тов. Сталину».[67] Характер этой вещи — типичного образца городского рукоделья 40—50-х гг. — говорит о ее создательнице: самодельно окрашенные и со вкусом подобранные хлопчатобумажные нитки, подкладка, сшитая из кусочков старенького (довоенного? дореволюционного?) шелка — все это свидетельствует и о бедности, и о любовной тщательности исполнения. Адресуя вождю свой скромный подарок, женщина заявляла о себе, это был один из немногих санкционированных способов, которым человек мог утвердиться как отдельная личность.

В отличие от домашних, рукодельных подарков для тех, что изготовлялись в коллективе, обычно находили и хорошие ткани, и нитки, и новые, специально придуманные сюжеты. Среди них очень много изобразительных мотивов. Наивную картину напоминает работа жен ИТР бакинской швейной фабрики им. Володарского, вышивка гладью по шелку «Уборка хлопка на полях Азербайджана», украшенная вверху гербом Азербайджана, по бокам орнаментом с белыми коробочками хлопка, а внизу кистями, как хоругвь или знамя.[68] Панно на шелке с элементами вышивки и аппликации представляет собой работа фабрики Москошвей 1948 г. «Женщины-патриотки нашей родины — летчицы и парашютистки» с портретными лицами героинь в медальонах.[69]

Среди работ с изобразительными мотивами были и весьма сложные по исполнению: панно с мережкой на красной подкладке, где чередуются квадраты с орнаментом и квадраты с женскими фигурами (в «стиле ВСХВ»), — это, вероятно, женщины разных национальностей и профессий: одна стоит у станка, другая собирает яблоки, третья пасет козу, а в небе над ней самолеты; читает книгу девочке; собирает виноград; спит с ружьем и т. д.[70]

Все такого рода вышитые панно (либо скатерти, салфетки — они именовались по-разному) были пронизаны

агитационной тематикой. Их излюбленные сюжеты и названия: «Счастливая мать», «Счастливые родятся под советской звездой» (панно 1939 г.), «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство». Многие панно были посвящены Конституции, на них вышивались строки ее текста. Вышивались диаграммы, географические карты (к примеру, канал Москва—Волга). Были целые картины: «Разгон маевки»,[71] «Перевозка шерсти на верблюдах» — подарок от общественниц шерстомойки г. Мервь.[72] После войны изображали героев романа «Молодая гвардия», летчиков, ударников и т. д.

«Подарки» создавались по всей стране. Это был один из самых распространенных жанров, своего рода нравственный эталон произведений народного творчества — исполненного не для себя, не для близких, а как выражение любви к партии и ее вождю. Ритуальное значение «подарка» во много раз превосходило его художественную ценность. В отличие от картин «подарок» с его посвятительной надписью нельзя было потерять, испортить. Адресат, которому посылались эти дары, никогда их не видел, но все они бережно сохранялись для истории.

С точки зрения господствовавшей в советском искусстве в 30—50-е гг. псевдоклассической системы жанров и видов искусства и основных канонов социалистического реализма отличающее многие «подарки» удивительное сочетание материалов, использование производственных и бытовых предметов как художественных форм не могло вообще рассматриваться как стилистическое своеобразие.

Однако по мере того как эти странные макеты и панно покрывает патина времени, они начинают представляться историку в контексте всей художественной культуры XX в. и приобретают вовсе не мыслившееся их создателям вторичное эстетическое качество. В них открывается родство с приемами поп-арта, всякого рода авангардными объектами, композициями из готовых («реди-мейд») предметов, инсталляциями и пр. Так археологи рассматривают предметы культа неизвестного им божества, оценивая их художественные достоинства по меркам своего времени.

В музеях и личных архивах сохранилась большая масса изобразительного материала периода Великой Отечественной войны. Это плакаты, рукописные журналы с иллюстрациями, листовки, рисованные портреты, карика-

туры, различные рисунки на военные темы. Эти материалы, как правило, в большей мере представляют ценность как историко-культурные документы, а не как произведения искусства. Среди них чрезвычайно трудно выделить то, что было создано именно самодеятельными художниками, т. е. теми, кто не имел художественного образования. В армии студенты художественных вузов и училищ, бывшие кружковцы и студийцы, любители и самоучки отличались друг от друга только тем, служащими какого рода войск они являлись.

Перед всеми, кто хоть немного умел и хотел рисовать, ставилась общая цель: способствовать своими работами поднятию боевого духа армии. Тематика работ была строго определена: портреты боевых командиров и героев, подвиги отличившихся бойцов, сатирическое изображение врагов, картины бедствий, которые терпел народ на территориях, временно оккупированных немецкими войсками. Некоторое место занимала и тематика, связанная с фронтовыми буднями и отдыхом бойцов. Среди тех рисунков, которые в армии делались помимо заданий «Боевого листка» или штаба, основное место занимали портреты товарищей. Зарисовки пейзажного характера встречались гораздо реже. Уже в ту пору, когда война велась за пределами СССР, распространился жанр городских зарисовок — видов европейских городов. Среди сохранившихся работ лишь приблизительно можно узнать те, что по манере близки любительскому творчеству. В романтическом духе решен рисунок, подцвеченный акварелью, Гордона. На скале над морем стоит боец, замахивающийся гранатой. Внизу на первом плане фашисты, окружившие скалу, — «Подвиг Героя Советского Союза Сивкова».[73] Для фронтовой газеты был выполнен сержантом А. Коваленко портрет гвардии младшего сержанта Ивана Григорьевича Кузьмина. На обороте рисунка — надпись: «Первым переправился через реку Одер. Отбивая контратаки немцев, он за день истребил 25 немцев и отстоял занятый дот». Тут же уточнение, приписанное другой рукой: «За уничтоженных немцев, 1 батальон 42 гвардейский стрелковый полк 13 стрелковой дивизии».[74]

В духе официального парадного портрета решен рисунок красноармейца Ленинградского фронта Андреева «Зам. командующего ленинградским фронтом генерал-лейтенант Н. А. Веревкин-Рахольский» (1944).[75] В. Губа-

нов из 1-й гвардейской авиационной Сталинградской дивизии в 1944 г. сделал рисунок «Митинг пред боем. Выступление гвардии майора Ислямова перед началом Севской операции. 26 августа 1943 г.».[76] В рисунке видна профессиональная построенность композиции; вероятно, здесь точно передан момент митинга: оратор, строй летчиков, позади них пропеллеры самолетов. Цветным карандашом исполнен датированный 12 декабря 1943 г. рисунок Гольдштейна «Портрет Героя Советского Союза Богушевича Ивана Михайловича».[77]

Эти и подобные им рисунки выделяются искренним стремлением художников донести до зрителя дух героизма, зафиксировать по свежему следу подвиг, утвердить авторитет любимого военачальника.

В тех рисунках, где рассказывалось о страданиях людей, об ущербе, нанесенном оккупантами, тема варьируется от чисто иллюстративного, придуманного по заданной схеме решения (например, мать с ребенком на пепелище родного дома) до сюжетов, основанных на действительно виденных и пережитых встречах с жителями освобожденных от оккупации областей. В большом карандашном рисунке Е. П. Горобченко «Отомстим» изображена сельская улица. На первом плане ворота с наклеенным немецким плакатом: «Русский крестьянин! Немецкий солдат — твой друг». Плакат порван. Уничтожить его пыталась женщина, которая лежит уже убитая на земле, сжимая в руке кусок плаката. Рядом плачет ее ребенок. Слева — убивший женщину фашист. Разработан фон: полыхающие дома, печь, возвышающаяся на пепелище, немцы, уводящие корову.[78]

Среди рисунков, посвященных боевым действиям, можно отметить акварель 1944 г. П. Н. Григорьева «В засаде», где изображены два бойца в маскхалатах,[79] сделанный в 1942 г. на Донском фронте рисунок тушью В. Клюжева «Из ПТР по вражескому танку»,[80] изображение рукопашной схватки в рисунке Артамонова «Бой в районе Шидлува. 12.1.45».[81]

В стиле иллюстраций XIX в. выполнен рисунок для армейской газеты «Допрос пленного. 10.X.44» работы сержанта А. Коренцова.[82] Трое советских военных слушают пленного, что-то им с жаром доказывающего.

Обстановку между боями изобразил М. Кудрев в рисунке карандашом и тушью «В часы досуга»: в избе от-

дыхают солдаты, справа один играет на гармони, другой на гитаре. На стене лозунги: «Да здравствует 26 лет Красной Армии!», «Вперед на Запад», а также тексты приказов, присяги, в глубине солдаты вокруг стола читают газеты.[83]

На основе этих и сотен подобных им рисунков можно сделать вывод, что армейские художники работали исключительно в духе задач агитации и пропаганды. Те чувства, настроения, страшное напряжение боев, которое переживали солдаты, нашли свое подлинное воплощение в самодеятельной живописи спустя десятки лет: когда ветераны на пенсии стали создавать картины, посвященные военной тематике, по своим собственным воспоминаниям, и их работы составили важную часть самобытной живописи 70—80-х гг.

Особую страницу в истории войны занимают работы художников, связанные с партизанским движением. Рисунок, сделанный в 1944 г. А. Ванеевым, предназначался для выставки (бумага, наклеенная на картон, карандаш). «Партизанка Катя»[84] — молодая женщина с волевым красивым лицом в берете и в тулупе, на груди — автомат, фон — пейзаж с взорванным мостом. Она была секретарем подпольного Добрушского РК ЛКСМ. За поимку партизанки немцы объявили награду: 300 марок, 5 пудов соли и надел земли в 25 га. 26 сентября 1943 г. партизаны Добрушской бригады соединились с частями наступающей советской армии, и Катя смогла выйти из подполья.

В Белоруссии почти каждый партизанский отряд имел свой рукописный журнал, который выполнял задачу своего рода дневника. Журналы именовались по названиям отрядов и бригад, которым принадлежали: «Знамя», «Кутузовец», «Народный мститель», «Сокол», «На штурм врага» и т. п.[85]

Рисунки в этих журналах были более разнообразными и свободными по тематике, нежели те, что помещались в армейских газетах и «Боевых листках». Здесь также было много портретов, но было и много запечатленных боевых операций партизан, сделанных по впечатлениям их непосредственных участников. Были здесь и рисунки, показывающие трудности войны, горечь утрат. Например, К. Миненко в журнале «Ворошиловец» изобразил, как партизан В. Юданов выносит с поля боя раненого командира под огнем противника. «Обессиленный и неподвиж-

ный лежит он на руках своих товарищей. Автор сконцентрировал на лицах партизан тревогу за судьбу командира».[86]

На страницах партизанских журналов появлялись и пейзажные рисунки. В одних художники показывали мирную предвоенную сельскую жизнь, в других — картины разрушенных деревень.

Так же, как и в армейской печати, в партизанских журналах большое место занимала сатира. И там, и здесь все карикатуры на фашистов, на Гитлера и Муссолини отражали влияние профессиональной политической сатиры.[87]

Интересна та часть рисунков в партизанских журналах, которая посвящена сатирическому обличению своих же товарищей. Эти рисунки были исполнены с фантазией, отличались добрым юмором, сопровождались шутливыми диалогами. «В рисунках могли разговаривать звери, деревья, небесные тела, двигаться винтовки, обувь, одежда и т. д.

Такой прием оживления предметов можно наблюдать в композиции Г. Леня в журнале „Красный партизан". Партизаны были направлены в разведку, но они своевременно назад не вернулись, да и не все оружие оказалось при них. На рисунке показаны винтовки, убегающие в лес, сами партизаны сладко спят в телеге, которая застряла между деревьями».[88]

Рисунки, исполненные в партизанских отрядах, были менее строгими и регламентированными, нежели те, что делались в армии, поэтому они в большей степени сохраняли связь с народной жизнью, в них было больше самобытности и доброты по отношению к людям, даже проштрафившимся разведчикам или часовым.

* * *

Бойцы действующей армии, конечно, не имели возможности заниматься художественным творчеством. И все же потребность в том, чтобы что-нибудь мастерить, делать своими руками, существовала и, наверное, помогала во время короткого отдыха отвлечься от напряжения сражения и походной жизни. Материалом для поделок обычно служили гильзы патронов. Из обломков смертоносных снарядов делали мирные вещи — зажигалки, лампы. Такие

вещи имеют ценность реликвий военных лет. Среди них, например, лампа-коптилка из гильзы советского артиллерийского патрона с надписью: «Подполковнику Василию Гроссману от артснабжения 1045 г/п в дни боев за Сталинград».[89] Эта лампа была подарена писателю в 1942 г. бойцами гаубичного полка.

В одном из послевоенных отчетов о самодеятельности говорится: «В годы Великой Отечественной войны изоработа изменила свой характер. Самодеятельные художники-рабочие, колхозники и служащие в часы отдыха продолжали заниматься творчеством, но оно стало иным. Самодеятельные художники приобщились к работе по мобилизации сил народа на борьбу с врагом. Они оформляли агитвитрины, стенгазеты, молнии и боевые листки, писали лозунги, плакаты, портреты вождей и героев фронта и тыла».[90]

В действительности иными стали во время войны задачи, которые руководство самодеятельности ставило перед художниками, вновь появились и оживились агитационные жанры — плакат, агитвитрина, однако характер этого творчества не изменился: оно целиком определялось указаниями, шедшими сверху, и носило строго организованный, отчетный «стиль».

Однако как несомненно важную черту политического значения следует отметить тот факт, что создание агитационных плакатов и картин, призывающих к победе над фашизмом, было единственной возможностью внести свой вклад в борьбу с врагом для тех, кто не мог служить в армии или трудиться на производстве. В Чебоксарах был вывешен на Красной площади увеличенный плакат работы самодеятельного художника Бориса Вострилова «Фашистский зверинец», выполненный им в 1943 г. Плакат сопровождался стихотворным текстом. Его автор родился в 1915 г., жил в колхозе «Факел» Порецкого района, с восьми лет он был инвалидом с парализованными ногами. В войну его работы получили известность (среди них также акварель «Проводы в Красную Армию»).[91]

В Чебоксарах было проведено две выставки самодеятельных художников — в 1942 и 1943 гг. Выставки проводились во многих других тыловых городах.

В 30—40-е гг. занятия самодеятельностью провозглашались одним из важных средств развития культуры и образования прежде угнетенных народов и национальностей.

Их творчество включалось в общую картину художественной жизни благодаря выставкам и декадам, наиболее одаренных выдвигали, писали о них в газетах и журналах, посылали на учебу в художественные училища. Разрыв талантливого молодого человека с традиционной культурой своего народа и ее ценностями, с присущим ей способом художественного освоения мира рассматривался как важный шаг по пути приобщения к социалистическому искусству.

Иной подход к творчеству самобытных художников применялся лишь в художественных мастерских Института народов Севера в Ленинграде, деятельность которого возобновилась в 1934 г. Отделением лепки руководил Л. Месс, живописи — А. Успенский. В работе с мастерами они продолжали опираться на ту систему, которая сложилась у них в конце 20-х гг. и перекликалась со взглядами на примитив, развившимися в работах Н. Пунина. Рассматривая рисунки северян, руководители поняли, что имели «дело не с „детским рисунком“ или пленяющей гурманов от искусства „дикостью“, а с определенной системой изобразительного мышления, которую и приняли за основание новой учебной программы».[92]

В этой студии более всего интересовались тем, как представители северных народностей воплощают в новых для них видах искусства унаследованное ими от предков восприятие внешнего мира. Сразу было видно, что одни от него отказываются, а другие, при поддержке педагога, создают оригинальные и сильные по художественному воздействию скульптуры и рисунки.

Среди художников-северян наиболее интересными были К. Панков, К. Натускин, М. Терентьева, Ижимбин, Киле-Пячка. Студию поддерживал Ленинградский Дом писателей им. Маяковского, где не раз устраивались выставки северян. Их работы украсили павильон Арктики на Всемирной выставке в Париже в 1937 г., где они были удостоены золотой медали.

Однако со стороны культурно-просветительных работников студия подвергалась постоянным нападкам. В 1939 г. в Доме писателя было проведено специальное заседание художников и писателей, которые обратились с коллективным письмом к А. Фадееву с просьбой защитить студию. На этом заседании присутствовали А. Успенский, А. Самохвалов, Н. Тырса, Лапшин, М. Матвеев,

Л. Месс, П. Далецкий, И. Кратт, Л. Канторович, Г. Гор.[93]

Писатель Гор (близкий обериутам и ощутивший влияние их поэтики) подружился с Константином Панковым, коллекционировал и сохранял его работы, оставил интересные воспоминания о художнике. Вот как Гор описывает портрет брата работы Панкова: «И меня поразило, что лицо без фона, без пейзажа, само было как пейзаж. На него можно было смотреть как на реку. Глаза были как два озера. А брови — словно кусочки меха. Панкову удалось рассказать лицо брата как сказку».

Работы Панкова, исполненные акварелью, поражали свежестью цветового звучания, точным, как будто динамичным рисунком. Работая над ними, Панков вспоминал края своего детства и юности: «Вот горы. А за ними еще горы; посмотришь на них — а горы как будто играют. Я иду, и горы тоже словно идут. Я иду по ручьям, а собака впереди бежит. По снегу охотиться очень легко. Все следы видны. Только что пробежала белка. Вот ее следы. А старые следы закрыло снегом».[94] «Горы играют», «Охота на белку» — так называл свои акварели Панков. Охотники, рыбаки, собаки, олени были героями его удивительно радостных пейзажных композиций.

Молодой ненец с увлечением учился, стремился овладеть новыми умениями, которые открывала ему жизнь в Ленинграде, в частности он увлекался парашютным спортом. Но цельность его художественного видения не нарушилась, в искусстве он никому не подражал, а новые впечатления со сказочной легкостью вплетались в поэтический строй его пейзажей: вместо оленей среди деревьев вдруг появлялся троллейбус.

Работы художников Института народов Севера фигурировали на выставках, о скульптурах А. Дичули, А. Агилеве, С. Геонка рассказывал на страницах журнала «Народное творчество» Л. Месс.[95] Однако, несмотря на это, опыт работы этой студии не только не получил распространения, но и, как уже говорилось выше, даже осуждался.

Основное внимание в работе с представителями народного творчества разных республик уделялось тому, чтобы направить их к созданию работ, имеющих агитационную тематику, портретов вождей. На выставке народного творчества и самодеятельного искусства АзССР важное

место занимали ковры-портреты, изображающие Сталина, Ленина, Пушкина, Горького, Ш. Руставели, Тельмана.[96] Тематические картины в духе соцреализма выставлял самодеятельный художник из Крыма Абий Ярмухамедов — «Восток в социализме» (премирован на 1-й Всекрымской выставке в 1930 г.), «Танцы горного чабана» (1933), «Восстание крымских татар в 1855 г.» (1934).[97] На Всекрымской выставке 1934 г. одну треть составляли пейзажи, а остальные картины — с революционными мотивами или производственными сюжетами.[98]

Пастух-карачаевец Исхак Акбаев привлек всеобщее внимание своими скульптурами — «Львом», выполненным из дерева, обтянутого кожей, и фигуркой девушки, которую он вырезал из дерева и обработал при помощи кинжала, а затем ярко раскрасил.[99] Видимо, очень своеобразными были его анималистические картины «Борьба кабана с медведицей», «Медведь с добычей». Однако наиболее высоко были оценены выставленные им в 1935 г. два автопортрета. «На одном из них он изображал себя в костюме пастуха и назвал его „Старая жизнь“, на другом — в белой рубашке с воротничком и галстуком, выбритым и гладко причесанным и назвал „Светлая, радостная и культурная жизнь“».[100] Акбаев стал студентом Ростовского изотехникума.

В национальных и автономных республиках с самодеятельными художниками работали методисты, придерживающиеся инструкций, присылавшихся из Москвы. Унификация творчества самодеятельных художников в разных республиках рассматривалась как достижение культурной жизни. Конечно, в пределах предлагавшейся социально-политической тематики некоторым художникам удавалось проявить свою индивидуальность, но основные их усилия были направлены на овладение профессиональными навыками.

В Чувашии стали заметны два самодеятельных художника — С. Богаткин и Д. Толстов. Первый — автор сохранившейся картины «Чапаев в бою», второй — больших многофигурных композиций — «Восстание в Цивильске против Курбатова» (97 × 137), «Восстание в Октябрьском районе в 1905 г.» (150 × 180, все: Чувашский краеведческий музей, Чебоксары). Богаткин и Толстов командировались на семинары в Москву в 1938, 1939 и 1940 гг.[101] В связи с подготовкой выставки «Оборона СССР» в Москве

самодеятельным художникам было предложено читать соответствующую литературу, представить эскизы для утверждения. Протокол собрания в ДНТ зафиксировал тот факт, что самодеятельные художники без восторга принимали условия, на которых им предстояло работать. Так, С. Богаткин заявил, что не хочет консультироваться у профессиональных художников Чувашии,[102] видимо, чувствуя свое над ними превосходство.

Перед войной, отчасти в годы войны и послевоенное время развитие работы с самодеятельными художниками в республиках шло по линии расширения сферы деятельности Домов народного творчества, число их росло, они учреждались в присоединенных к СССР республиках Прибалтики, проводились регулярная отчетность, большое число выставок на районном, республиканском и всесоюзном уровнях.

В феврале 1948 г. в Москве прошел Всероссийский смотр сельской художественной самодеятельности, где участвовали представители автономных республик. Были проведены юбилейные выставки: «30 лет Белорусской ССР», «25 лет Северной Осетии», «30 лет Чувашской АССР», «30 лет Коми АССР», «30 лет Казахской республики». Большое распространение получили передвижные выставки. Всесоюзная передвижная выставка народного изобразительного искусства 1948—1950 гг. была показана в Барнауле, Риге, Таллине, Новгороде, Ленинграде, Севастополе, Львове и других городах. Состоялись Украинская передвижная выставка 1949—1950 гг., Чувашская передвижная выставка 1949—1950 гг.[103]

Вместе с изгнанием из политической жизни исчезло из самодеятельности творчество автономий крымских татар, немцев Поволжья и других переселенных народов. Методисты отчитывались о своей работе с художниками прежде всего по количественному принципу; так, в информации о состоянии самодеятельного изобразительного искусства по Чувашской АССР на 1 октября 1949 г. сообщается: общее количество самодеятельных художников — 234, из них живописцев — 140, графиков — 42, вышивальщиц — 20, скульпторов — 3, резчиков по дереву — 3, оформителей газет — 21, наиболее одаренных — 52 человека.[104]

В АХ СССР в феврале 1951 г. была организована научная конференция по вопросам монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства, выводы

которой касались и вопросов народного прикладного искусства. На конференции было отмечено: «Многонациональное советское декоративное искусство за годы послевоенной сталинской пятилетки, развиваясь по пути социалистического реализма, указанному товарищем Сталиным, преодолевая различные проявления упадочного, чуждого народам буржуазного искусства, достигло заметных успехов». Далее говорилось: «Советское декоративное искусство в нашей стране приобретает государственное значение. Оно помогает советскому народу строить коммунизм, бороться за мир во всем мире. Оно воспитывает сознание трудящихся в духе великого передового учения Ленина—Сталина».[105]

Все силы самодеятельного искусства «от Москвы до самых до окраин» должны были быть направлены к одной цели — показать счастливую праздничную жизнь страны, победившей фашизм и строящей коммунизм. В зависимости от того, насколько соответствовал этому требованию строй творчества того или иного художника, его превозносили или критиковали. На Украине самобытные художники, как Е. Белокур, создавали декоративные натюрморты в духе пышных народных росписей, и это соответствовало государственным задачам и поэтому поощрялось. А вот художник Остапов в 1950 г. на областной выставке в Виннице показал портрет, подвергнутый критике за натурализм и отсутствие типического: «На сером фоне был изображен старик, играющий на скрипке. Сгорбленная фигура, утомленное лицо с полузакрытыми глазами, приоткрытый рот с отвисшей нижней губой... Все это очень напоминало образ старых музыкантов, бродивших по базарам, играющих на старинных свадьбах». И делался вывод: «Этот портрет ничего общего не может иметь с типичным образом преподавателя музыки».[106]

Государственная самодеятельность присваивала подходившие ей произведения, созданные на основе народных традиций, и выдавала их за достижения своей методики и организации работы с художниками; все же, что не соответствовало заданным схемам — будь то неподходящая традиция, попытка отразить свои впечатления от окружающей жизни или подражение официально не признанному образцу, осуждалось и искоренялось. В методике организации выставок и в рассылаемых темпланах не было никакого национального своеобразия, если оно и прояв-

лялось в творчестве народных мастеров, то, скорее, вопреки схеме, нежели благодаря ей.

Сопоставляя публикации в печати, архивные документы и устные свидетельства современников, можно заметить, что в начале 50-х гг. уже наметилось противостояние между государственно организовавшейся самодеятельностью и независимым любительским творчеством, нередко получавшим руководство со стороны официально не признанных художников. Взаимное тяготение любительства и «подпольного» авангарда было характерной чертой уже следующих двух десятилетий, особенно ярко оно раскрылось в деятельности Заочного Народного Университета Искусств в Москве, преподаватели которого по переписке обучали всех желающих живописи. Многие самобытные таланты, взращенные благодаря опеке учителей из ЗНУИ, смогли раскрыться в полную силу именно благодаря тому, что их наставники сознательно противостояли омертвевшим догмам официального искусства.

Не только в столице, но и во многих далеких от центра городах теплились очаги независимой художественной мысли. В Саратове культурная политика крайкома партии еще с 30-х гг. была направлена на использование всех средств, в том числе самодеятельности, в целях агитации. Трудящиеся Саратова проводили рейды культштурма в Калмыцкой области.[107] Особенно важное значение придавалось предвыборной кампании 1946—1947 гг. в городе Энгельсе, бывшей столице Автономной республики немцев Поволжья. «План обслуживания художественной самодеятельностью избирательных участков г. Энгельса» и «Схема прикрепления коллективов художественной самодеятельности гор. Энгельса для обслуживания избирательных участков по выборам в Верховный Совет РСФСР на период 10.XII.1946 по 9.II.1947»[108] более напоминают диспозиции военных сражений, нежели методики руководства художественным творчеством. Энгельский ДНТ обратился с воззванием «Ко всем участникам художественной самодеятельности Саратовской области», в котором, в частности, говорилось: «Долг художественной самодеятельности, невиданно расцветшей под солнцем Сталинской Конституции, в своих песнях и стихах, в плясках и музыке показать новые высокие качества советских людей, их трудовой героизм, верность большевистской партии, глубокую и неизменную любовь к вдохновителю

наших побед товарищу Сталину и Великой Советской Родине».[109] В 1948 г. при городском ДНТ в Саратове была открыта трехгодичная художественная студия для самоучек, программа которой была упрощенным вариантом обучения в художественном училище, студия проводила выставки в Музее им. А. Н. Радищева.[110] Художникам-любителям предлагалось овладеть минимумом профессиональных навыков, а основная потребность заключалась в том, чтобы они «обслуживали» те или иные политические мероприятия: оформляли агитучастки, агитмашины, писали лозунги и т. п.

По воспоминаниям старейшего саратовского самодеятельного художника В. Л. Подъяпольского, в конце 40-х— начале 50-х гг. он, топограф по профессии, решил обратиться к любительским занятиям живописью под влиянием знакомства с художником Н. М. Гущиным (1888—1965), вернувшимся в СССР из эмиграции по окончании второй мировой войны и направленным на жительство в Саратов. Гущин и другой представитель русского авангарда 10-х гг. В. М. Юстицкий (1892—1951), в 1946 г. вернувшийся в Саратов после незаконного репрессирования, как яркие, незаурядные люди и талантливые мастера привлекли к себе тех, кто тянулся к искусству. Власти отстраняли их от преподавательской деятельности: был изгнан из Саратовского художественного училища определенный туда на работу по указанию из Москвы Гущин. Юстицкий в 1947—1948 гг. вел изостудию в Заводском районе, но был вынужден оставить ее. Тем не менее влияние этих художников, в особенности Гущина (Юстицкий вскоре умер), до сих пор ощущается в художественной жизни города, в исканиях профессиональных и самодеятельных художников.

К концу 50-х гг. в изосамодеятельности очень четко обозначился кризис утилитарного отношения к ней, перед глазами всего общества открылась бесплодность усилий самодеятельных мастеров, пытавшихся слепо подражать шедеврам социалистического реализма, само слово «самодеятельный» в обиходе приобрело негативный оттенок. И одновременно подспудно накапливался потенциал самобытной творческой мысли, таившейся в глубинах народного сознания. Накопленный жизненный опыт, стремление самоутвердиться как личности, своим творчеством преодолеть остро переживаемый разрыв между идеалами всей жизни и окружающей реальностью, а также «потепление»

общественного климата, социальные сдвиги, выразившиеся, в частности, в небывалом дотоле у простого человека количестве досугового времени, стали основой для расцвета самобытной любительской живописи в 60—80-е гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: А. В. Шевченко: Сборник материалов. М., 1980. С. 195, 196.
[2] *Ракитин В.* Александр Древин // Советская живопись. 76—77. М., 1979. С. 304.
[3] Творчество. 1937. № 11—12. С. 8, 11.
[4] Сведения почерпнуты из кн.: *Герасимов А.* Жизнь художника. М., 1963.
[5] Воспоминания А. Никича // Советская живопись. 76—77. М., 1979. С. 294—295.
[6] Он умер в ленинградскую блокаду в 1942 г. Одним из последних его видел скульптор А. Малахин: «Осолодков шел, слегка пошатываясь, через торосы замерзшей Невы в стужу и туман в сторону Васильевского острова. Ему не досталось куска конины, которую тогда распределяли в ЛОСХе» (Советская живопись. 79. М., 1981. С. 256).
[7] Искусство народностей Сибири. Л., 1930. С. 27—29.
[8] Искусство детей. Л., 1935. Цит. по: Книга о Владимире Фаворском. М., 1967. С. 274.
[9] Искусство. 1936. № 6. С. 124.
[10] Клуб. 1933. № 11. С. 51.
[11] Клуб. 1933. № 7. С. 59.
[12] Клуб. 1934. № 9. С. 33.
[13] Клуб. 1934. № 5. С. 61.
[14] Там же.
[15] Там же. С. 57.
[16] Клуб. 1934. № 9. С. 33.
[17] Клуб. 1933. № 1. С. 33.
[18] Там же.
[19] Клуб. 1935. № 9. С. 47.
[20] Клуб. 1936. № 5. С. 41.
[21] Там же. С. 42.
[22] *Костин В.* Художкоры на линию // Интернационал молодежи. 1932. № 15. С. 27.
[23] Архив ГРДНТ, 9. 73а, л. 3—6, 16, 33, 34.
[24] *Григорьев Н.* Невская равнина. Л., 1981. С. 32.
[25] Клуб. 1935. № 1. С. 47.
[26] Клуб. 1936. № 7. С. 41.
[27] Там же.
[28] Клуб. 1936. № 8. С. 52.
[29] Народное творчество. 1938. № 2. С. 53.

[30] Клуб. 1936. № 8. С. 52.
[31] Народное творчество. 1938. № 2. С. 54.
[32] Творчество. 1936. № 4. С. 11.
[33] Всесоюзная выставка народного самодеятельного и изобразительного искусства: Каталог. М.; Л., 1937. С. 5—7.
[34] *Максимов М., Дмитриев Н.* Выставка «Ленин и Сталин в народном изобразительном искусстве» // Творчество. 1938. № 4. С. 8.
[35] ГА Чувашской республики, ф. 1615, оп. 2, д. 161, л. 22.
[36] Письмо В. Беляева к методисту Н. Боровой от 23 апреля 1956 г.: ГА Чувашской республики, ф. 1615, оп. 2, д. 146, л. 24—25.
[37] *Гущин А.* Колхозная художественная самодеятельность // Искусство. 1935. № 2. С. 8.
[38] 1-я Всероссийская выставка работ колхозных самодеятельных художников: Каталог. М., 1935. См. также об этой выставке: *Соболевский Н.* Работы колхозных художников-самоучек // Творчество. 1935. № 3.
[39] *Четыркин А.* Массы выдвигают художников // Искусство. 1935. № 6. С. 120.
[40] Там же.
[41] Там же.
[42] *Четыркин А.* Художники большой и радостной жизни // Искусство. 1936. С. 119.
[43] Там же.
[44] *Соболевский Н.* Изоискусство пограничников // Искусство. 1936. № 3. С. 115.
[45] Всесоюзная выставка народного самодеятельного изобразительного искусства: Каталог. С. 1.
[46] Там же. С. 4.
[47] Ш. Марадашвили (1899—1973) с 25 лет украшал скульптурами стены своего дома. Грузинский художник Л. Гудиашвили, увлекавшийся Пиросманишвили и другими грузинскими наивными художниками, разыскал Марадашвили и привлек к участию в выставках. Марадашвили стал писать картины в духе грузинской народной живописи.
[48] *Соболевский Н.* Самодеятельные художники // Творчество. 1938. № 1. С. 22.
[49] Там же.
[50] Творчество. 1938. № 4. С. 10.
[51] Выставка работ Центральных заочных курсов живописи и рисунка: Каталог. М., 1939. С. 6.
[52] См.: *Кириченко Е.* Историзм мышления и тип музейного здания в русской архитектуре середины и второй половины XX века // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX в. М., 1982. С. 154.
[53] Музей революции (далее — МР), инв. 1/5420.
[54] МР, инв. 100/622.
[55] МР, инв. ГИК. 16772/22.
[56] МР, инв. ГИК, 17547.
[57] МР, инв. ГИК, 32240/378.
[58] МР, инв. 3/105.
[59] МР, инв. 4193/71, 125.
[60] МР, инв. 634.
[61] МР, инв. 24406.

[62] МР, инв. ГИК, 19315.
[63] МР, инв. ГИК, 160798.
[64] МР, инв. 631.
[65] МР, инв. 17536, 1/4522.
[66] МР, инв. 16772/23.
[67] МР, инв. 17077, 50/1667.
[68] МР, инв. 16336/59.
[69] МР, инв. 16346/58.
[70] МР, инв. 17457.
[71] МР, инв. 16336/65. Подарок XVIII съезду КПСС.
[72] МР, инв. 16336.
[73] Центральный музей Вооруженных сил (далее — ЦМВС), инв. Л-379.
[74] ЦМВС, инв. 340.
[75] ЦМВС, инв. 12/А-3537.
[76] ЦМВС, инв. 12/796.
[77] ЦМВС, инв. 12/Б-1178.
[78] ЦМВС, инв. 12/833.
[79] ЦМВС, инв. 12/828.
[80] ЦМВС, инв. 13/882.
[81] ЦМВС, инв. 13/277.
[82] ЦМВС, инв. 3991.
[83] ЦМВС, инв. 12/664.
[84] ЦМВС, инв. 12/715. См. о ней и о ее портрете: Советский Союз. 1965. № 4. С. 16.
[85] *Шауро Г. Ф.* Самодеятельное художественное творчество Советской Белоруссии и особенности его развития: Диссертация. 1982. Рукопись. С. 42.
[86] Там же. С. 47.
[87] К примеру, рисунок гвардии лейтенанта П. Н. Касьянова (Ленинградский фронт, 1944) «Мечты и действительность»: могучая рука красноармейца сжимает маленькую фигурку врага на фоне побережья (ЦМВС, инв. А-279) или рисунок того же автора «Красноармейской метлой» — на фоне силуэта Выборга метла из штыков выметает врага (ЦМВС, инв. А-279). Рисунок в партизанском журнале «Чапаевец»: гитлеровский генерал выдувает из соломинки мыльные пузыри, на них надписи: «Украина», «Белоруссия», «Эстония». Лопающиеся пузыри символизируют провал гитлеровских планов (*Шауро Г. Ф.* Самодеятельное художественное творчество... С. 55).
[88] *Шауро Г. Ф.* Самодеятельное художественное творчество... С. 61. Шауро дает описание и другой партизанской карикатуры — «Занял оборону»: «нарисована группа партизан из боевой операции, которая заняла исходные позиции перед боем. Один боец спрятался в траншее с головой. Его товарищи спрашивают: — Левитин, зачем ты лежишь здесь? — Я занял оборону. — Но ты же ничего не видишь. — Зато и меня никто не видит».
[89] МР, инв. 39688/77.
[90] Архив ГРДНТ, д. 73, л. 19.
[91] ГА Чувашской республики, ф. 1615, оп. 2, д. 146, л. 37.
[92] Искусство народностей Сибири. Л., 1930. С. 40.
[93] *Гор Г.* Ненецкий художник К. Панков. Л., 1978. С. 69.
[94] Там же. С. 65, 23.

[95] См.: Народное творчество. 1937. № 6.
[96] Народное творчество. 1938. № 1.
[97] См.: *А. Г.* Абий Ярмухамедов // Искусство. 1935. № 1.
[98] Искусство. 1935. № 2. С. 100.
[99] Там же.
[100] Там же. С. 12.
[101] ГА Чувашской республики, ф. 1615, оп. 2, д. 146, л. 36.
[102] ГА Чувашской республики, ф. 1615, оп. 1, д. 128, л. 31.
[103] Архив ГРДНТ, д. 73.
[104] ГА Чувашской республики, ф. 1615, оп. 2, д. 74.
[105] Архив ГРДНТ, д. 110, л. 23.
[106] Там же.
[107] Культурное строительство в Саратовском Поволжье. 1928—1945. Ч. 2. Документы и материалы. Саратов, 1988. С. 202—203.
[108] ГАСО, ф. 3491, оп. 1, ед. хр. № 26, л. 3—4
[109] ГАСО, ф. 3491, оп. 1, ед. хр. № 26, л. 1.
[110] ГАСО, ф. 3391, оп. 1, ед. хр. № 26, ед. хр. № 93.

П. Р. Гамзатова

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Новые идеологические требования, соответствующие выработанной в 1930—1950 гг. модели самодеятельного творчества, определили во многом развитие непрофессионального декоративно-прикладного искусства в рассматриваемый период. Уже в 1930-е гг. были отброшены ранее актуальные теоретические споры о характере и своеобразии народного декоративно-прикладного искусства, его художественных особенностях, об отношении крестьянского, кустарного, любительского искусства, и были сформулированы основные положения новой теории народного творчества. Причем если в области декоративно-прикладного искусства не было больших теоретических дискуссий, зафиксированных в печати, а общая концепция выдвигалась просто в виде постулатов, то в фольклористике идея народного и всенародного активно дебатировалась.

Общность художественного метода для профессионального и народного искусства, всестороннее руководство профессионалами устным народным творчеством, народным и самодеятельным декоративно-прикладным искусством, нивелировка основных фольклорных принципов привели в конце 30-х гг. теоретиков к вполне «логичным» выводам: «Фольклор надо определять не по внешним признакам распространения, а по содержанию. Надо говорить о стиле произведения», «фольклор и литература сольются в единое общенародное искусство».[1] «С одной стороны, фольклор как явление, характерное для угнетенных масс, исчезнет, с другой — все творчество будет народным фольклором».[2] Аналогичные заключения были бы вполне гармоничны и для народного прикладного искусства. Как традиционное, так и самодеятельное декоративно-прикладное искусство имело теперь единую цель — украсить новый культурный быт советского человека, еди-

ный ориентир — профессиональное искусство и единый метод — социалистический реализм.

При ближайшем рассмотрении фольклористы и исследователи народного декоративно-прикладного искусства обнаружили, что существующий конкретный фольклорный материал не соответствует модели нового народного искусства. Так, крестьянские песни оказывались «с кулацким оттенком»[3] или их сочиняли ковровщицы — середнячки «с пробайскими настроениями». Враги — помещики и буржуазные националисты — не только эксплуатировали народ, но и «внушали ему чуждые для него вкусы, насаждали „украинское барокко“ в украинском народном искусстве»,[4] «внедряли в сознание сказителей Манаса пантюркистские националистические идейки».[5] Из этих положений совершенно естественно вытекало, что не всякий фольклор можно было считать положительным. Уже в дискуссии 1931 г. о значении фольклора и фольклористики в реконструктивный период встал вопрос о пересмотре всего устного наследия, «борьбе с классово-враждебными тенденциями в фольклоре», об «обработке и развитии того, что поможет социалистическому строительству и росту социалистической культуры»,[6] о пропаганде социалистического образа жизни как главной задаче народного искусства.[7] Идеологические требования обусловили парадоксальные теоретические построения. Так, в ходе дискуссии И. М. Монько выступает за создание нового пролетарского революционного фольклора,[8] а в простом призыве Ю. М. Соколова собирать и изучать фольклор Н. В. Вельгинов видит «отход на старые позиции».[9] Очень скоро в опубликованном курсе «Русский фольклор» Ю. М. Соколов термины «народное творчество» и «народная поэзия» относит к современному ему народному творчеству, но не к народной поэзии других периодов.[10] Против этого логичного, исходя из общей постановки вопроса народного искусства в 1930—1950 гг., вывода, выступает М. Азадовский, который, оперируя толкованием термина «народ» у Энгельса, Ленина, Сталина, говорит о наличии народного творчества в дореволюционный период.[11]

Однако именно на создание, собирание и пропаганду этого нового фольклора, нового народного искусства и нового быта направлены в рассматриваемый период все силы исследователей и научных организаций.

Общий примат идеи осознанности, целенаправленности, социальности выдвинул вперед проблему содержания произведений, понимаемого как тематика. Содержание нового народного творчества: расцвет социализма, богатая, радостная, зажиточная колхозная жизнь, образы героев-победителей, знатные люди, разгром кулаков, новая индустрия, Красная Армия, патриотическая любовь к родному краю — постулируется в таких изданиях 1930-х гг., как «Творчество народов СССР», в альбомах и каталогах выставок по народно-прикладному искусству. Оно становится основой построения концепций всех самодеятельных художественных выставок 1930—1950-х гг. Показательна большая выставка народного изобразительного искусства 1948 г. в ЦПКиО им. М. Горького. Здесь было широко представлено как изобразительное, так и декоративно-прикладное самодеятельное творчество по трем основным темам: 1. Великие вожди большевистской партии В. И. Ленин и И. В. Сталин. 2. Великая Отечественная война советского народа. 3. Социалистический труд.[12]

Ориентация мастеров народного и самодеятельного декоративно-прикладного искусства на работы профессиональных художников, призывы к академическому художественному образованию, методические установки советского декоративного искусства всех видов на социалистический реализм[13] выдвинули на первый план определенные виды самодеятельного и народного декоративно-прикладного искусства, с превалирующей ролью изобразительности в их стилистике. Это лаки и вышивка. Другие виды декоративно-прикладного искусства: художественный металл, резная кость, керамика, где принципы декоративности и орнаментальности имеют первостепенное значение, тоже начинают ориентироваться на изобразительный материал. Во всех техниках и видах декоративно-прикладного искусства создаются портреты вождей, поэтов и писателей, большие тематические работы. Именно тематические произведения поощряются критикой в журнальных статьях и отмечаются в каталогах выставок этого периода. В самодеятельном декоративно-прикладном искусстве особой популярностью пользуется вышивка гладью, максимально приближеннная по живописному эффекту к станковой тематической картине. Так, домашняя хозяйка из Киева Е. В. Солодова вышила гладью портреты Ленина и Сталина. Каждый из портретов посвящен определен-

ному периоду их жизни.[14] Тематические вышивки перечисляются в многочисленных каталогах выставок народного и самодеятельного искусства. Метод социалистического реализма 1930—1950 гг. с одной точно сформулированной целью и требованием от мастеров реалистичности и натуралистичности изображения не ждал каких-либо творческих формальных или содержательных открытий. Оценка качества работы строилась как бы по уровню достигнутого академического мастерства, умению приблизиться к единым эталонам, но разными способами. Самодеятельное прикладное искусство 1930—1950 гг. продемонстрировало огромное количество новых путей достижения изобразительности с помощью самых различных материалов, стремление к композиционно сложным прикладным вещам, изощренным художественным техникам, различным ухищрениям и имитациям одной техники другой.

Так, вышивальщицы Белоруссии вышили письмо белорусского народа к Сталину,[15] крестьянка А. Михан выткала на полотне текст «Благодарности тов. Сталину».[16] Рабочий речинской спичечной фабрики П. Ф. Кавшевный выполнил из разноцветных спичечных головок мозаику «Сталинский маршрут».[17] По мнению И. Пикулева, она настолько удачна, что «создает впечатление картины».[18] Автору же эта кропотливая работа нравится тем, что никто еще ею не занимался.

Рабочий Тебелев сделал шахматы из трех тысяч разноцветных кусков дерева.[19] Техник-лесовод (г. Одесса) И. Окиншевич представил на выставке народного творчества Украинской ССР (1951 г.) миниатюрные портреты на белых пластмассовых пластиночках.[20] Аппликациями из шелка были выполнены портреты героев социалистического труда Паши Ангелиной и Басти Багировой. Сделала их работница Часов-Ярского завода (УССР) Мария Нариманова.[21]

Идея создания с помощью декоративно-прикладного искусства нового «культурного» быта была одной из ведущих для этого периода. Причем цель прикладных вещей — украсить этот быт. Раньше «ввиду своей угнетенности» народное искусство не могло стать настоящим искусством, теперь же оно становится таковым. 1930—1950 годы характеризуются организацией огромного числа училищ и школ при всех художественных промыслах, разворачивается деятельность преобразованного в 1932 г. Научно-исследова-

тельского института художественной промышленности, активизирует работу Дом народного творчества. Профессиональные художники обучают мастеров и делают модели для массового производства, консультируют и ведут студии самодеятельных художников.

На этот период приходится массовое появление артелей декоративно-прикладного искусства.[22] Причем в артели объединяются не только традиционные промыслы, но и мастера, занимающиеся какой-либо художественной деятельностью на дому, работающие как самодеятельные. Так, в Горьковской области работали артель инвалидов, «Семеновский кооператив» и артель «Инвалид-водник».[23]

Создание сложных уникальных тематических произведений в народном искусстве, начатое в 30-е гг., получило свое новое развитие в 50-е гг. Эти вещи прежде всего украшали быт, служили новым пропагандистским целям, но не несли никаких практических функций. Данную тенденцию ярко обозначил В. Федоров-Коляда в статье «Украинская стенная роспись»: «Народное украинское искусство перешагнуло сейчас через примитивно-этнографический период своего развития. Оно становится на путь создания монументально-художественно-прикладного искусства, которое служит величественным целям и задачам великой эпохи Сталина».[24] Появляются не просто тематические ковры с портретами вождей, но ковры огромных размеров. В орнамент включены эмблемы и надписи, причем ряд символов получает в литературе вполне конкретное толкование. В статье к каталогу выставки народного искусства УССР 1951 г. указывается, что кремлевская башня, являющаяся часто композиционным элементом в ткачестве, «олицетворяет Москву — столицу нашей родины, город, в котором живет и работает лучший друг украинского народа — великий Сталин».[25] Подобной разработанной символикой начинают обладать все даже самые невинные мотивы «всенародного» творчества в 1950-е гг. Так, цветы Е. Белокур «выражают полнокровность советской действительности, радость и счастье труда советских людей, выращивающих невиданные урожаи на необъятных просторах колхозных полей», а аппликации Н. Арефьевой «Утро в Каховке», «Подсолнухи», «Сирень» передают «близкие нам картины родного края».[26]

7 Зак. 3448

Хотя эти темы и имели право на существование ввиду их отношения к определенным социальным проблемам, все же чересчур большое увлечение пейзажем и анималистическим жанром не оценивалось положительно. Увлечение пейзажем как явный тематический промах отмечается на выставке работ сельских самодеятельных художников Московской области (1954 г.).[27] Инвалид И. К. Плешков-Рыжов хотя и вырезал из дерева вполне реалистическое колхозное стадо и иллюстрировал эпизоды «Сказки о рыбаке и рыбке», но мало разрабатывал, по мнению журнала «Народное творчество», образ человека.[28] Даже игрушка, активно функционирующая в традиционном народном быту, в 1930—1950 гг. превратилась в малую скульптуру. Данная тенденция нашла свое отражение и в игрушечных промыслах, и в самодеятельном игрушечном прикладном искусстве. Так, на богородском игрушечном промысле начинают делать сложные многофигурные композиции, вводится современная тематика или в крайнем случае — сюжеты народных сказок. Деревянная скульптура украинского мастера Верны становится иллюстрацией к известным произведениям русской и украинской классики.[29] Вырезанные из дерева козочки украинского мастера Орисика именуются скульптурной группой.[30] Игрушки, связанные с вполне конкретными литературными произведениями, были представлены на выставке клуба треста «Мосжелезобетон» (1955 г.): Теремок (мастика), Коза и семеро козлят (папье-маше), Золотой петушок (папье-маше).[31] Все связанное с фантазией и реальностью бытовой культуры переводится как бы в станковый план, отделяется от жизни. Любой фантастический элемент, столь свойственный игрушке, должен быть объяснен, использован, переведен из плана непосредственного чувственного восприятия в назидательно-поучительный, должен стать иллюстрацией какой-то вполне определенной сказки, частью не реального поэтического народного быта, а культпросветработы.

Так ушла из быта стенная украинская роспись, мастера «довели» это искусство «до образцов высококачественной графики, широко используемой... в полиграфии».[32] Прекрасная народная украинская мастерица Примаченко, расписавшая фантастическими птицами стены своего жилища, в 30-е гг. делает иллюстрации к басням и детским изданиям.[33] Станковизация декоративно-прикладного ис-

кусства, отделение его от реальной жизни людей весьма характерны для этого периода.

Монументально-пропагандистские задачи прикладного искусства самодеятельные мастера решают как с помощью изобразительных мотивов увеличенных масштабов, так и через обращение к классическим и ампирным формам. Ампирная конструкция вазы «30 лет ТАССР» Ф. С. Сотникова[34] украшена рельефными изображениями различных строений, гербом с надписями, медальонами, листьями, колосьями. Перегруженностью и усложненностью изобразительных мотивов отличается шар из слоновой кости А. Погосяна — «Гимн Советского Союза».[35] Хотя идеи нового быта широко популяризировались, декоративно-прикладное искусство быстро и верно уходило из реального домашнего быта народа и особенно крестьянства. Если в начале 1920-х гг. мастера-одиночки могли вести свободную торговлю своими изделиями, то в конце 1920-х гг. в связи с проведенной коллективизацией мастера нередко подвергались раскулачиванию, у них отбирали инструменты и инвентарь.[36] Деятельность же объединенных в артели кустарей была направлена отнюдь не на нужды деревни. Борьба за новый быт и против религиозных предрассудков привела к уничтожению целого ряда отраслей декоративно-прикладного искусства, связанных с оформлением старого быта, обрядов и праздников.[37]

Однако развитие народного и самодеятельного декоративно-прикладного искусства было намного шире и не всегда укладывалось в предназначенные для них официальной теорией рамки. В публикациях материалов музейных и этнографических экспедиций встречаются произведения, свободные от официальных догм, а если и соответствующие им, то овеянные наивностью народного восприятия, которая дает жизнь самой помпезной идее. Так, чернильный прибор «Чапаев» Богданова (Дедовичский р-н)[38] выстроен в виде скульптурного комплекса. Уменьшенный стилобат со ступеньками ведет к пьедесталу, на котором стоят маленький крепенький Чапаев с усами, в сапожках, бурке и папахе и такой же ласковый маленький крепенький конь позади него. С двух сторон от этого пьедестала сидят симметрично расположенные в соответствии с принципами любимой в народном искусстве геральдики два пулеметчика в боевых позах. Любовное

единение Чапаева и коня, забравшихся на пьедестал, и зеркальный повтор пулеметчиков придают этой чернильнице особую прелесть.

Вышитый портрет Мичурина работы И. Я. Грошевой[39] хотя и ориентирован на традицию реалистического портрета, однако непосредственность наивного мироощущения проступает в стилистике обрамления портрета в виде рамы, украшенной изображениями различных фруктов, с не накладывающимися друг на друга фронтальными силуэтами.

В самодеятельном искусстве 30—50-х гг. нашли свое отражение и черты мифологизации государственных политических отношений, активно внедряемых в искусство и печать. Так, портрет Сталина Финогеновой (80 лет), выполненный вышивкой и аппликацией, соответствует традиционной мифологической схеме.[40] От лица Сталина вниз летит белый голубок, несущий в клюве листочек с надписью «Конституция 25 ноября 1936 года». Сталин в таком контексте выступает как творец Конституции, т. е. того закона, который дал людям основу счастливого бытия, основу светлого истинного мироустройства. В изображении Сталина Финогенова идет от официальных портретов вождя, но голубок изображен с присущей наивному искусству непосредственностью, уплощенностью и неправильностью пропорции. Конечно, политический миф в ряде случаев достигал своей цели, внедряясь в сознание самодеятельных художников. Однако новое самодеятельное декоративно-прикладное искусство скорее решало пропагандистские задачи на выставках, а если и входило в быт, то в быт нового чиновничества. Так, в колымских лагерях была организована артель по вышивке, куда брали женщин-заключенных. Они вышивали различные предметы быта, дамского туалета, мужские косоворотки и даже большие тематические картины, репродуцирующие известные произведения изобразительного искусства для управленческого состава лагеря.[41]

Работы самодеятельных мастеров декоративно-прикладного искусства украшали клубы, демонстрировались на выставках, фестивалях, декадах народного творчества, но именно эти «лучшие» выставочные образцы уходили из реального семейного быта советских людей.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Совещание по фольклору // Народное творчество. 1939. № 4. С. 24.
2 Там же. С. 25.
3 Дискуссия о значении фольклора и фольклористики в реконструктивный период // Литература и марксизм. М., 1931. Кн. 5. С. 93—97.
4 Украинское народное искусство. М., 1938. С. 1.
5 *Абрамзон С. М.* Творчество киргизского народа // СЭ. 1940. № 3. С. 83.
6 Дискуссия о значении фольклора и фольклористики в реконструктивный период. С. 93.
7 Там же. С. 91.
8 Там же. С. 99.
9 Там же. С. 101.
10 *Азадовский М.* Проблемы фольклористики (В порядке обсуждения) // Народное творчество. 1939. № 4. С. 29.
11 Там же.
12 Всесоюзная выставка народного изобразительного искусства 1948 г. М.; Л., 1950.
13 Республиканская выставка произведений народного прикладного искусства и художественной промышленности РСФСР. М., 1952. С. 6.
14 Выставка народного искусства Украинской ССР (Декада украинского искусства и литературы). Киев, 1951. С. 16.
15 *Палес К.* Белорусская художественная выставка // Народное творчество. 1939. № 6. С. 44.
16 Всесоюзная выставка народного изобразительного искусства 1948 г. С. 8.
17 *Пикулев И.* Выставка народного творчества Белоруссии // Народное творчество. 1938. № 1. С. 57.
18 Там же.
19 Там же.
20 Выставка народного искусства Украинской ССР (Декада украинского искусства и литературы). С. 27.
21 Там же. С. 28.
22 Художественные промыслы СССР (Справочник). М., 1959.
23 Выставка произведений народного искусства Горьковской области. Загорск, 1953. С. 5, 18.
24 *Федоров-Коляда В.* Украинская стенная роспись // Народное творчество. 1938. № 7. С. 52.
25 Выставка народного искусства Украинской ССР (Декада украинского искусства и литературы). С. 24.
26 Там же. С. 27.
27 Выставка работ сельских самодеятельных художников Московской области. М., 1954. С. 6.
28 Народное творчество. 1939. № 1. С. 56.
29 Выставка народного творчества Украинской ССР (Декада украинского искусства и литературы). С. 17.
30 Всесоюзная выставка народного изобразительного искусства 1948 г. С. 8.
31 Вторая выставка работ художественных студий Клуба. Клуб треста Мосжелезобетон. М., 1955.

32 *Федоров-Коляда В.* Украинская стенная роспись. С. 52.
33 Там же.
34 Выставка произведений самодеятельных художников Татарии. Казань, 1952.
35 Всесоюзная выставка народного изобразительного искусства 1948 г. С. 9.
36 Советское декоративное искусство 1917—1945 гг. М., 1984. С. 170.
37 Там же. С. 169.
38 *Динцес Л., Большева К.* Народные художественные ремесла Ленинградской области // СЭ. 1939. № 11. С. 138.
39 *Соболевский Н.* Выставка работ сельских самодеятельных художников Московской области. М., 1954. С. 6.
40 *Динцес Л., Большева К.* Народные художественные ремесла Ленинградской области // СЭ. 1939. № 2. С. 146.
41 *Савченко Б. А.* Колымские мизансцены. М., 1988. С. 23.

А. Л. Сокольская

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

В начале 30-х гг. любительское фототворчество в СССР переживало глубокий кризис. Ожесточенная борьба с «художественым уклоном» в фотографии, ликвидация фотообществ и фотографических кооперативов, «чистка» кружков и неудачная попытка осуществить одновременно жесткую централизацию руководства фотолюбительским движением и его расширение за счет «классовооднородных», преимущественно фотокоровских ячеек — таковы близлежащие, узкопрофессиональные, на первый взгляд, события в фотографической среде, непосредственно подготовившие кризис.[1]

«Союз пера и фото», декретированный агитпропом и закрепленный в резолюции 4-го Всесоюзного совещания рабселькоров (ноябрь—декабрь 1928 г.), по сути дела, означал, что право на законное существование отныне признается только за одной из форм фотолюбительства: газетной, фотокоровской. «Признать необходимым организацию руководства и наблюдения за фотолюбительским движением в СССР при ОДСК, причем само фотолюбительство должно быть тесно увязано с рабселькоровским движением», — говорилось в постановлении агитпропотдела ЦК ВКП(б) от 18 августа 1928 г.[2]

В развитие этого указания Совещание рабселькоров приняло специальную «резолюцию о фотоработе». В ней говорилось, что фотолюбительство в СССР «должно быть целиком направлено в общественное русло» (пункт 1), а также, что «общественное применение фотографии является задачей каждого советского фотолюбителя, и эта задача в свою очередь лучше всего решается участием каждого фотолюбителя в печати» (пункт 9). В пункте 11 (всего было 12) резолюция одобряла и приветствовала новый порядок снабжения тогдашним фотодефицитом: «Должно быть налажено снабжение фотоаппаратурой и фотопри-

надлежностями в первую очередь рабочих, деревенских и учрежденческих фотокружков, тесно связанных с низовой печатью. Индивидуальное снабжение следует сократить до минимума».[3]

Центральному совету общества друзей советского кино было предложено создать по всей стране, в каждой республике прочную фотокоровскую сеть ячеек и кружков при редколлегиях газет и местных отделениях ОДСК.

Организовать такую сеть, однако же, не удалось: фотокружки при стенгазетах и многотиражках быстро распадались. У низовой печати не было необходимых средств на фотоматериалы, химикалии, аппаратуру; не было помещений для фотолабораторий. Районная и областная пресса тоже воспринимала переданные ей фотокружки как лишнюю обузу. Возиться с начинающими фотокорами, учить их было некогда, а иногда и некому. Как правило, даже республиканские газеты имели в штате только одного фотокорреспондента.

К весне 1932 г. реальное число фотокружков, фотобригад, фотоячеек сильно уменьшилось сравнительно с 1927—1928 гг. Рабочее фотолюбительство, в те годы быстро разраставшееся, потеряло массовый характер.

Одной из главных функций нового, централизованного руководства была всемерная унификация работы фотолюбителей и фотокоров. Эту свою обязанность ОДСК[4] и отвечавший за идеологическое руководство всем рабсельcкоровским движением журнал «Рабоче-крестьянский корреспондент» выполняли неукоснительно. Впрочем, особых сложностей по этой части, видимо, не возникало: в 1929—1930 гг. вся пресса, от центральных органов печати до цеховых стенных газет, уже работала по четким, унифицированным планам. Регламентировались темы, угол освещения событий, формы подачи материала. Редакции, к которым прикрепляли городских и сельских фотолюбителей, имели жесткие инструкции из центра и ставили перед своими подопечными вполне определенные задачи.

В период первых пятилеток главные темы дня обычно выдвигались в форме лозунгов. Чаще всего это были цитаты из докладов, речей и выступлений Сталина. В 1932—1933 гг. образцами для работы фотокоров служили серии Союзфото на темы «Шесть условий Сталина», «Фундамент социалистической экономики завершен», «Техника в

период реконструкции решает все», «Реальность нашей программы — это живые люди» и т. д.

«4 февраля 1931 г. т. Сталин выступил с исторической речью об овладении техникой. С тех пор 4 февраля мы ежегодно отмечаем как всесоюзный день техники. Обычно в этот день в клубах организуются юбилейные вечера», — сообщал в 1934 г. журнал «Клуб».[5] Фотолюбители участвовали в таких вечерах с выставками, построенными по типу союзфотовской, или же составляли из готовых диапозитивов «наглядные доклады»: «Тов. Сталин об овладении техникой».[6]

Более сложной была форма фотомонтажа или, как стали говорить в те годы, «фотокартины». К ноябрьским праздникам 1932 г. в ленинградских фотовитринах появилась «сверхувеличенная фотокартина» (фотомонтаж из 300 снимков из архива ЛО Союзфото) на тему слов из речи Сталина: «Реальность нашей программы — это живые люди».[7] Цитата, поданная на переднем плане, была смонтирована с фотографиями дымящих заводских труб и сгрудившихся человеческих фигурок, над которыми реяли хорошо различимые призывы к ударным темпам труда и транспаранты с портретами Сталина.

Фотолюбителям тех лет такая техника была, конечно, недоступна; но сама возможность применения инсценировки и ухищрений монтажа в документальной фотографии оказывалась, благодаря «фотокартинам», фотосериям, фотооткрыткам Союзфото и знаменитым фотомонтажам в журнале «СССР на стройке», своеобразным новым принципом «публицистического фоторепортажа». Принципом узаконенным, рекомендованным для подражания в работе фотокоров, в том числе и в любительской «разоблачительной фотографии».

Вторая пятилетка началась под знаком обострения борьбы с зажиточным крестьянством, поголовно объявленным «классовыми врагами», саботажниками, кулацкими вредителями.

«Весенняя посевная кампания первого года второй пятилетки будет протекать в условиях мобилизации масс вокруг речи т. Сталина «О работе в деревне» (...), — говорилось в редакционной статье журнала «Пролетарское фото» за март—апрель 1933 г. — Задачи разоблачения кулацкого вредительства внутри колхозов, борьбы за повышение урожайности колхозно-совхозных полей, за каче-

ство сельскохозяйственных работ и четкую организацию труда, за укрепление на этой базе организационно-хозяйственного состояния колхозов требуют от большевистской печати повышения классовой бдительности, максимальной гибкости и оперативности.

В борьбе с классовым врагом, которая разыгрывается на полях, на скотном дворе, в конюшне колхоза, документальное советское фото должно выполнять не последнюю роль. Фотоснимок во многих случаях лучше, убедительнее, чем газетная корреспонденция, может разоблачить факты кулацкого вредительства во время сева, показать примеры большой работы колхозов».[8]

Заметная роль в этой кампании отводилась фотокорам. Члены фотокружков, живущие в райцентрах, ездили по заданию газет в окрестные деревни разыскивать и выявлять классового врага, «расхищающего семена, срывающего засыпку семенного фонда, портящего машины и срывающего их ремонт».[9]

«Разоблачительная тематика» была основной в фотоконкурсах, которые в 1933 г. объявили журнал «Пролетарское фото» и некоторые газеты. От фотокора, выезжающего в деревню, требовали «не „беспартийного“, бездейственного, протокольного констатирования пахоты и сева», а «политически грамотного снимка».[10] Тот, кто не смог или не захотел представить «действенные» снимки с разоблачительными текстовками, нередко сам оказывался под подозрением.[11]

О том, какие каверзы подстраивала жизнь неопытному фотокору, простодушно рассказал в одном из номеров «Советское фото» автор статьи «Предостережения и советы (Из записок фотокора)» Ф. Кашеваров.

«Сейчас в деревне классовая борьба принимает открытые формы. Нужна большая бдительность. Нужно все время быть начеку.

(...) В колхозе им. Яковлева я снимал подготовку к уборочной кампании. В правлении колхоза меня заверили, что в этом отношении дело у них идет хорошо, в чем я могу убедиться на месте. Меня направили к машинному сараю. Там, у машин, копался человек в замасленной рубахе. Из разговоров выяснилось, что ему, колхозному мастеру, поручено подготовить машины к молотьбе и что работа в основном закончена. Снимок крупным планом вышел удачным, и его поместила районная газета. Но

скоро стало известно, что газета напечатала не колхозника, а лишенца, которому правление колхоза, по своей политической близорукости, поручило эту ответственную работу. Я получил замечание, газете пришлось давать опровержение, а снимок переделать в разоблачительный.

Такой же случай был в колхозе „Красный оружейник". На дороге мне встретился старик боевого вида, с берданкой за плечами. Отрекомендовался мне объездчиком колхозных полей. Снял его на фоне поспевающей ржи. В правлении колхоза проверил — действительно есть такой объездчик. И этот снимок поместила газета. Через несколько дней комсомольцы колхоза прислали коллективный протест: почему напечатали бывшего жандарма? Опять неприятность и опровержение.

(...) Подобные ошибки причиняли много огорчений. Нужно было найти какой-то другой подход. Дана была установка: разоблачать, бить по недостаткам. Надо было подходить к работе с какой-то другой, обратной стороны. И на этот подход с обратной стороны натолкнула меня редакция районной газеты. Она снабдила меня адресами своих активных селькоров и редакторов колхозных стенных газет. По приезде в колхоз именно с них я начинал свою работу. Это помогло мне сразу видеть оборотную сторону деятельности колхозов. Кроме достижений, которые всегда, как правило, старались навязать мне руководители колхоза, я стал обнаруживать и недостатки. Так у меня стали получаться разоблачительные снимки».[12]

«Кулацкий саботаж», «Активисты колхоза извлекают из скирды соломы спрятанное кулаками зерно», «Золотой фонд большевистской энергии — хлеб нового урожая собран», «Активисты укрепляют щит с показателями хода хлебосдачи в колхозе» — стандартные текстовки того времени. Вместе с «разоблачительными снимками» и «снимками ударного труда» они входили в фотосерии, печатались в центральной прессе; местные отделения Союзфото рассылали их в районные газеты.

От фотокоров, оформлявших стенгазеты, тоже требовали четких, «политически грамотных» формулировок: плохо отрегулированный плуг — «кулацкий саботаж»; зерно, прилипшее к колесам грузовика у элеватора, — «вредительство». При этом снимок должен был иметь «конкретный адрес»: фамилии выявленных стенгазетчиками «саботажников» передавались в прокуратуру.

В 1932—1933 гг. все снимки и текстовки, поступавшие в Союзфото из деревни, проходили особый контроль и получали отзыв «агронома-консультанта». Пространную выдержку из заключения одного из таких специалистов поместил как методическое руководство для снимающих журнал «Пролетарское фото». Она заслуживает того, чтобы привести ее целиком:

«Мы получили несколько снимков сева в южных районах. Каково их качество? Отвечают ли они основному требованию, основным особенностям весны этого года — задаче борьбы за высокое качество по всему фронту посевных работ? Нет, не отвечают.

Возьмем снимок т. Шевцова (Азербайджанское отделение Союзфото) „Колхоз «Захмет» приступил к пахоте".

На фото ясно видно, что пахота ведется плохо. Плуг не отрегулирован. Борозда рваная. Правое колесо плуга идет не по борозде, а по полю. На снимке зафиксирован момент, когда плуг делает огрех. Качество заделки стерни и сухих сорняков неудовлетворительно.

Это достаточно яркий документ для того, чтобы заклеймить качество работ в колхозе „Захмет". Текстовка же, данная фоторепортером, эпически сообщает: „Бригада колхоза «Захмет» (бригадир Бархудар Камилов, колхозники Сулейман Мамедов и Тавтюр Исмайлов) на пахоте".

Эта фотокорреспонденция могла стать действительным оружием борьбы за качество весенней вспашки, если бы фоторепортер подошел грамотно к делу, если бы он на месте вскрыл причины плохой работы, выяснил бы виновников и сжато отразил бы это в текстовке.

Приведенный пример типичен. Его обязана учесть вся масса фотокоров и фоторепортеров». (Из заключения агронома-консультанта на снимки, поступившие в Союзфото, т. А. Савченко-Бельского).[13]

Приличных аппаратов, химикалий, фотобумаги у сельских фотокоров в то время не было. Снимать хоть сколько-нибудь грамотно умели единицы. Тем большее значение приобретала подпись, разъясняющая «фотофакт». Поставленная под расплывчатым, нечетким снимком, она нередко придавала ему действенность и силу разоблачительного документа.

Именно на такое отношение к текстовке нацеливали колхозных активистов руководители фотокоровского движения.

«Одна из первых тем и едва ли не самая трудная — это разоблачение кулацкого вредительства и саботажа, показ фактов антисоциалистического отношения к труду, машине, общественному достоянию вообще, — писал в начале 1933 г. заведующий информацией Союзфото В. Гришанин. — (...) Показать эти факты можно, только вооружившись агротехническими знаниями, применяя очень крупный план в съемке с тем, чтобы проступала фактура зерна, почвы, машины. (...) Конечно, еще труднее дать яркие фото на „бухгалтерскую“ тему. Здесь часто будет говорить текстовка, раскрывая смысл кадра, но это ведь совсем не противоречит установкам фотоработника советской печати».[14]

Аналогичным образом работали бригады фотокоров на транспорте и в коммунальном хозяйстве. Особо отличившиеся активисты делились своим опытом на страницах центральных журналов и газет. В 1934 г. некто Лисицын рассказал в статье «Железнодорожный фотоглаз» о том, что он включился в месячник ликвидации прорывов на железнодорожной станции Курск-1 и вместе с политотдельской газетой «Свободный путь» выпустил два «Железнодорожных фотоглаза», где поместил фотографии хороших и плохих, по его мнению, работников: «ударников» и «саботажников». Особенно он гордился тем, что «показал в газете неповоротливых администраторов узла, например помощника начальника движения т. Шабашова. Снимок был помещен в фотогазете. В тот же день был издан приказ о снятии Шабашова с работы и поставлен вопрос о пребывании его в партии».

«Таких случаев немало», — заверял автор статьи читателей «Советского фото».[15]

Некоторые энтузиасты-фотокоры изобретали самодеятельные формы фотообличений. Группа фотокоров при газете «Рабочий край» (Иваново) выпускала в 1933 г. самодельные «фотогвозди» — «разоблачительные фотографии», которые наклеивались на щиток, прибитый к заостренному колу. «Этот кол вбивается на месте преступления», — говорилось в заметке. Помимо фотографий обвиняемых и подписей типа «герои мусора и навоза», «капитаны грязи» (велась борьба за «образцовый город») к щитку приклеивался следующий текст: «Придавая огромное значение стенным листкам газеты „Рабочий край“, прокуратура Ивановской промобласти предупреж-

дает, что виновные в срыве листка, в невнимательно-бюрократическом отношении к заметкам будут привлекаться к суровой уголовной ответственности».

Чтобы осечки не было, копия каждого «фотогвоздя» отсылалась непосредственно прокурору области.

«Действенность фотогвоздей оказалось особо сильной и эффективной, — писал участник этого начинания. — Мы рекомендуем эту форму работы товарищам фоторепортерам в других газетах и выдвигаем идею фотогвоздей перед производственными и клубными фотокружками как форму борьбы с браком, потерями и нарушением дисциплины на производстве и за чистоту, опрятность в быту».[16]

Были в то время и другие действенные формы фотокоровских «разоблачений». Например, «фотообвинительные очерки» из трех-четырех снимков с грозным текстом, обличающим какого-нибудь «злостного бракодела» или «саботажника». Об одном из таких фотообвинений с восторгом писал в статье «Разоблачительный снимок борется за образцовый транспорт» малоизвестный автор В. Клюшников.[17] Между тем «фотообвинительный очерк», присланный из Донбасса фотокором Шингаревым, состоял всего из четырех вполне нейтральных по содержанию снимков: 1) доска с названием станции Должанская; 2) низ вагона; 3) сцепщик согнулся в три погибели над колесом: не то его осматривает, не то чинит; 4) плохо различимые предметы (автор утверждал в текстовке, что это запасные части) на снегу. Зато текст «фотоочерка» состоял как раз из тех слов, которых добивалась от своих корреспондентов редакция. «Героем» публикации был старший осмотрщик вагонов Столяренко, и после появления в центральной прессе «разоблачительной» корреспонденции ему, наверное, пришлось несладко.

Фотокоры участвовали в производственно-товарищеских судах, действовавших на предприятиях. Они же помогали своему начальству перевоспитывать «ребят-правонарушителей» или, иначе говоря, уголовников, которых власть считала «социально близкими». В клубах для них устраивали специальные вечера «с чашкой чаю», вовлекали в кружки. Воров и хулиганов, согласившихся принять участие «в полезной деятельности», устраивали на работу (случалось, и на культработу — массовиками в тех же клубах), «выбивали» им места в общежитии, бараке, рабочей казарме. Фотолюбители трудились над их портретами для

выставок и фотомонтажей об активистах клуба. Иногда, впрочем, «перевоспитавшиеся» снова попадали за решетку; обычно — после коллективного налета на какой-нибудь государственный объект: винный ларек, пекарню, склад, или же после поножовщины, закончившейся убийством.[18]

К началу 1934 г. стало ясно, что, несмотря на все призывы и посулы, фотолюбителей в рабочих клубах и активных фотокоров не прибавляется; задуманный союз пера и фото терпит крах. «Фотокоров, активно участвующих в работе Союзфотокинохроники, имеется не более 150 человек. Это подтвердила продолжающаяся еще перерегистрация фотокоров. Если, в конечном итоге, эта цифра еще несколько увеличится, то и тогда надо признать, что фотокоровский актив далеко недостаточен для выполнения стоящих перед нами задач», — с тревогой отмечало руководство «Советского фото».[19]

Примерно в то же время началась кампания под лозунгом: «Фотоаппарат — каждому политотделу!».

«Надо взяться за организацию фотокоровского движения среди политотдельцев», — предлагала редакция «Советского фото», поддерживая почин Приволжского отделения Союзфото: объявить мобилизацию «всех свободных фотоаппаратов в отделениях Союзфото, редакциях газет и учреждениях для нужд политотделов. Разработать и начать укомплектование специальных политотдельских фотолабораторий».[20]

В ходе кампании, вскоре завершившейся передачей любительской фотоаппаратуры политотделам МТС и железнодорожного транспорта, возникло и такое предложение: «Разработать стандарт фотогазет для политотделов в форме „ильичевок“. В эти фотогазеты ввести разделы, например, „Бесхозяйственность“, „Разгильдяйство“, „Рвачество“, „Борцы за овладение техникой“, „Борцы социалистических полей“».[21]

Внутриполитические и общественные события 1933—1935 гг. во многом изменили ситуацию, в которой находилось фотолюбительство.

Тезис о полной победе социализма в СССР, выдвинутый в отчетном докладе Сталина XVII съезду партии,

слова Молотова: «Россия нэповская стала Россией социалистической (...) Клятва, данная ушедшему Ленину 11 лет назад товарищем Сталиным, выполнена», прозвучавшие с трибуны Всесоюзного съезда Советов,[22] как бы отодвигали в прошлое главные трудности индустриализации и коллективизации. «Разоблачительные снимки» фотокоров становились ненужными. Выявление недостатков в производстве, в быту, на транспорте, в колхозах потеряло актуальность. Теперь его нередко называли очернительством, ненужными, мелочными придирками. Новые установки требовали от фотографов показа зажиточной колхозной жизни, новой культуры города и села.

«Мало показать крупным планом улыбающееся лицо колхозника на фоне велосипедного колеса. Гораздо интереснее показать колхозника на велосипеде в выходной день на фоне красивого пейзажа. Такой „пейзажный" снимок для газеты или журнала интереснее и нужнее, — писал весной 1935 г. один из авторов «Советского фото». — Снимая темы о культуре и зажиточности, нужно показать новую деревню — с деревьями и цветниками, посаженными вдоль широких чистых улиц; в избе колхозника появилась новая мебель, книжные полки, письменный стол.

Изменилась одежда, нередко можно встретить колхозную молодежь, парней — в костюмах из тонкого сукна, девушек — в шелковых платьях, сшитых по моде.

Парк культуры и отдыха в колхозе. Как мало показано снимков на эту интереснейшую тему. Колхозный театр, дом отдыха для ударников-колхозников, спорт, колхозная свадьба, Первомайский, Октябрьские праздники — все эти темы должны быть претворены в художественные документальные фотографии, которые украсят и обогатят содержанием страницы наших газет».[23]

Бесхитростному фотодокументу показать все это было не под силу. Сталинская характеристика колхозников — бывших батраков, бедняков и середняков, поднявшихся в результате коллективизации «до уровня зажиточных, до уровня людей, пользующихся обилием продуктов и ведущих вполне культурную жизнь»,[24] требовала «художественной организации материала».

«Мы обязаны предупредить весь актив фотографии о том, что фотообъектив „коварен", что у него особенно развиты способности копировщика и что в умении поль-

зоваться техникой фотографии еще нет искусства; искусство начинается тогда, когда советский фотограф сознательно отбирает материал, отбрасывает ненужное, второстепенное, сообразно социальным устремлениям и художественным вкусам, допускает на пластинку только то, что, по его мнению, создает цельный образ, лучше выражает определенную идею и только так, как этот образ должен быть донесен до зрителя, в соответствии с требованиями социалистического реализма. Если же фотограф-художник увлечется биологической стороной явления, этнографией и бытовыми деталями, забудет о целом, о содержании явления, он обязательно исказит действительность», — утверждал будущий историк фотографии С. А. Морозов в статье «На путях к реализму, к народности», подводившей итоги дискуссии о формализме и натурализме в фотоискусстве.[25]

Надо ли удивляться, что уже в октябре 1934 г. Главное управление кинофотопромышленности (ГУКФ) в специальном постановлении потребовало от руководства Союзфото изменить ориентацию и опираться в своей деятельности на профессионалов, мастеров художественной фотографии. В постановлении говорилось, что «вследствие невыполнения Союзфото указаний и требований, вытекающих из апрельского постановления ЦК, художественное и техническое качество его продукции продолжает оставаться неудовлетворительным. Союзфото не боролось за поднятие фотографии до уровня самостоятельного вида искусства».[26]

«В чем же смысл этого пункта постановления?» — спрашивала редакция «Советского фото».

И разъясняла свои читателям: «Нельзя ориентировать обслуживание печати фотоиллюстрацией по преимуществу на продукцию фотолюбителя. Только лучшее из того, что дает фотолюбитель-фотокор, должно идти в печать, а в основном Союзфото должно выпускать продукцию профессионалов-мастеров. Для этого работа Союзфото должна опираться главным образом на растущую сеть высококвалифицированных фотоработников».[27]

В последующие годы ориентация на высококвалифицированных фотографов-профессионалов стала господствующей. В 1936 г. Комитет по делам искусств принял постановление, по которому «штатными фоторепортерами фотохроники могут быть фоторепортеры не ниже первой

категории, а собкорами — не ниже второй категории».[28] Привлечение фотолюбителей в газеты тем самым запрещалось, а фотокоровское движение, так и не ставшее реальностью, признавалось несвоевременным.

* * *

Весной 1935 г. ЦК только что созданного профессионального союза кинофотоработников[29] устроил при участии ГУКФ выставку ведущих мастеров советской фотографии. Она открылась 25 апреля в залах «Всекохудожника» на Кузнецком мосту под названием «Выставка советского фотоискусства». Впервые за последние 6 лет рядом с великолепными снимками А. Родченко, М. Альперта, С. Фриндлянда, Е. Лангмана, Б. Игнатовича, А. Шайхета, Г. Скурихина, Д. Дебабова и других представителей советской репортажной школы, заявившей о себе в 20-е гг., были показаны работы уцелевших членов РФО, фотохудожников, начавших свою деятельность еще до революции: Ю. Еремина, Н. Андреева, И. Бохонова, С. Иванова-Аллилуева, П. Клепикова.[30]

В отборе экспонатов на эту представительную фотовыставку явственно обозначились приметы нового этапа, уже затронувшего все другие области культуры. Суть его состояла в принудительной консолидации дотоле враждовавших групп и направлений под общим знаменем «фотоискусства социалистического реализма». Достаточно сказать, что членами жюри на этой выставке были С. Эйзенштейн, А. Головня, А. Родченко, в недавнем прошлом — признанные лидеры «левого» искусства, а организационную работу возглавлял незадачливый председатель Центрального совета ОДСК (ОЗПФК) Г. Болтянский. Теперь как зампред выставкома он вынужден был принимать «эстетские» портреты и пейзажи бывших членов РФО — этой «разгромленной в 1929 году» при его непосредственном участии «цитадели буржуазной фотографии».[31]

Фотопейзаж, психологический портрет, жанровый снимок, фотонатюрморт — жанры, еще вчера считавшиеся безыдейными и отнесенные к «салонной фотографии», вновь получали (правда, с некоторыми оговорками) права гражданства.

Во время подготовки к выставке изменился и привычный облик «Советского фото». Отошли в прошлое сле-

пые фотокоровские снимки, серая шершавая бумага. На страницах журнала появились элегантные пейзажи с белоснежными яхтами на горизонте, крымскими горами, ромашками в цвету, Невой и петергофскими фонтанами. Привлекали внимание прекрасно снятые А. Штеренбергом уголки старого Самарканда, Бухары, живописные натюрморты с фруктами и стручками перца, маленькие ташкентцы в детском садике за шахматной доской, красавицы-узбечки, сбросившие паранджу.

«Теоретическая» реабилитация традиционных жанров художественной фотографии непосредственно вытекала из постановления 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» и насаждения во всех искусствах новоизобретенного метода соцреализма. Статьи о перегибах, допускавшихся в борьбе с «художественным уклоном» в фототворчестве, появлялись и раньше.[32] На практике, однако, место для лирических фотопейзажей, натюрмортов и портретов нашлось в печати и на фотовыставках только тогда, когда понадобилось создать некий единый стиль, полностью упразднявший разницу между художественной фотографией и фоторепортажем.

Седьмой (октябрьский) номер «Советского фото» за 1934 г. по меньшей мере на две трети был занят репродукциями выставочных пейзажных фотографий и размышлениями критиков об этом жанре. Статья руководящего работника Союзфото В. Гришанина, которой открывался номер, называлась «Право на пейзаж». Другой автор, укрывшийся под инициалами Б. Ж., писал в статье «Краски и бодрость (К нашим меццо-тинто)»: «Несколько лет назад работа над фотопейзажем была исключительной привилегией „эстетов". Фоторепортеры, работавшие в печати, считали „неуместным" снимать пейзажи. Ныне такой взгляд должен быть оставлен. Советскому ударнику отнюдь не возбраняется любоваться в свободное время закатом солнца на Неве или восходом на Эльбрусе. (...) Но нам нужен не всякий пейзаж. Закатная грусть в духе Левитана чужда нашей бодрой, жизнерадостной эпохе. Художник, любящий жизнь и свою эпоху, сумеет найти даже в небогатой среднерусской „чеховской" природе яркие, бодрые тона и краски. О величии севера и пышном юге нечего и говорить».[33]

Стилистика бодрой пейзажной фотографии стала переноситься и на репортажный снимок, быстро захватывая область фотодокумента.

Летом 1936 г., в разгар дискуссии о формализме и натурализме в фотоискусстве, аналогичные выставки, объединявшие мастеров разных поколений и противоположных творческих ориентаций, открылись в Киеве и Ленинграде. На украинской фотовыставке были представлены даже работы начала века: импрессионистические натюрморты и пейзажи, снятые известным киевским фотохудожником Н. А. Петровым и некоторыми другими членами дореволюционного общества фотографов-любителей «Дагер». В дальнейшем на основе этой экспозиции была организована передвижная фотовыставка.[34]

Фоторепортаж к тому времени был уже признан полноправным жанром художественной фотографии. На стендах выставочных залов, в уличных фотовитринах, на страницах центральных журналов и газет замелькали портреты обаятельных, широко улыбающихся ударниц и ударников труда, смеющихся спортсменов — лыжников, парашютистов, ворошиловских стрелков. Счастливые колхозницы протягивали зрителям лучшие в мире яблоки нового урожая, неслись в обеденный перерыв в задорном, вихревом танце или снимались рядом с выращенными в родном хозяйстве племенными быками могучей холмогорской породы.

Вскоре в теоретических статьях начнут доказывать «право на выдумку» в документальной фотографии, необходимость расширения технических и выразительных средств фоторепортажа за счет инсценировки, монтажа и комбинированных съемок, а также самого широкого использования «игрового снимка» во всех жанрах.

Среди многочисленных выступлений и статей, пропагандировавших применение инсценировки и других способов фальсификации действительности в фоторепортаже, особенно выделялись две: «Право на выдумку» Вад. Волкова и «Против канонов в фотоискусстве» С. Морозова. Первая была напечатана в конце 1936 г. в «Советском фото» под рубрикой «Творческие проблемы фотографии». Автор писал: «...путей, позволяющих фотографу управлять материалом съемки, мы видим два. Первый из них — это инсценировка. (...) Под инсценировкой мы понимаем такую организацию объекта съемки, где могут быть вве-

дены в плоскость кадра добавочные детали, где все лишнее заранее убрано, где строго продумана каждая мелочь, каждый поворот, каждый жест. Если хотите, то по аналогии с искусством кинематографии подобный снимок можно назвать художественной игровой фотографией».[35]

Второй путь, который автор предлагал использовать как можно шире, — комбинированная фотосъемка. Считая фоторепортаж искусством, вовсе не обязательно зависящим от грубой, зачастую нефотогеничной реальности, он защищал право на выдумку и соответственно — на комбинированную съемку.

Статья еще до ее публикации, по-видимому, вызвала некоторое беспокойство в кругах фотоработников. Во всяком случае, редакция снабдила ее оговоркой, где утверждала, что «нам нужно воевать не за сомнительное „право на выдумку", а за обогащение технических и выразительных средств фотоискусства, и именно под этим углом использовать игровое и комбинированное фото».[36] По существу, как видим, автору не возражали. Речь шла о малом — о желательности некой фигуры умолчания в формулировках: «организация материала» все же казалась более достойной, чем инсценировка, «обогащение технических и выразительных средств» звучало лучше, чем неслыханное прежде «право на выдумку».

Однако даже эта робкая борьба за фиговый листок окончилась бесславным поражением редакции. Всего три месяца спустя, в мартовском номере 1937 г. журнал без всяких оговорок опубликовал статью С. Морозова, в которой были следующие абзацы:

«Бесспорно, настал срок полным голосом заговорить о советском художественном игровом фото. Половинчатость, существующая до сих пор в решении вопроса о допустимых границах так называемой организации материала при съемке, больше не может быть терпима. Вад. Волков выступил на эту тему с убедительными аргументами. Материнство, героизм, семья, любовь к родине — сколько тем, захватывающих богатством связанных с ними эмоций, лежит за пределами возможностей наших фотомастеров. И только из-за соблюдения документальной „непорочности" фото, из-за догмы: „держись фактов!", которую боятся нарушить».[37]

Торжество этих методов в практической работе фоторепортеров привело к утверждению и распространению

некой всеобщей, обязательной, устойчивой системы штампов, затронувшей даже такую область, как правительственный портрет. Со времени первого всесоюзного совещания стахановцев, где Сталин снялся с Мамлякат Наханговой и произнес известные слова: «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее», он неизменно представал на снимках улыбающимся или даже заразительно смеющимся. Смеялись рядом с ним в президиумах и на праздничных трибунах Молотов, Каганович, Микоян. Смеялись в своей новой городской квартире, у этажерки с книгами знатный стахановец Красноуральска П. Киселев, его жена и маленькие дети. Смеялись проходящие под первомайским солнцем по Красной площади в Москве колонны демонстрантов. Ликующе смеялись избиратели всего Советского Союза во время выборов в Верховный Совет.

В период подготовки к всесоюзной юбилейной фотовыставке 1937 г. сложились и успели даже примелькаться, стать эталонными и вместе с тем привычными для зрителей определенные эмоциональные и композиционные приметы нового стиля в фотографии. Фотохудожники и фоторепортеры, независимо от их прежних творческих пристрастий, единодушно тяготели к симметричному расположению фигур, «естественной» (на уровне глаз) точке съемки, монументальности и патетичности общего композиционного решения и светлым, ободряющим, оптимистическим тонам. Официально признанный и закрепленный в миллионах образцов, этот стиль продержался в нашей фотографии без каких-либо серьезных изменений почти четверть столетия.

10 сентября 1937 г. в залах московского Музея изобразительных искусств имени Пушкина открылась всесоюзная выставка фотоискусства.[38] На ней должен был быть отдел фотолюбительства. Но оказалось, что любительские снимки прислали только очень старые, доживавшие свой век члены дореволюционных фотообществ. Рабочих, комсомольцев — фотокоров и фотолюбителей как будто никогда и не бывало. Организаторы выставки оказались в затруднении. В конце концов пришлось пойти на подтасовку: в отдел фотолюбительства «решено было включить работы начинающих фотоработников — учеников фототехникума, практикантов и помощников фоторепортеров

и, наконец, тех фотоработников, которые систематически не работают в области фоторепортажа или художественной сюжетной фотографии».[39]

Как же случилось, что фотолюбительство пришло в такой упадок?

Причин, по-видимому, было несколько. Прежде всего — система многочисленных указаний и запретов, жесткие требования к фотоснимку, идеологический контроль, нередко угрожавший фотокору и его модели ощутимыми неприятностями — от изгнания с работы до высылки или отправки в лагерь. Сыграло свою роль, конечно, и отсутствие в свободной продаже необходимых фотопринадлежностей, химикалий и фотоматериалов — застарелый дефицит, с которым наша промышленность до войны так и не сумела справиться.[40] Кроме того, больным вопросом было разрешение на съемки. Об этом много раз писали и в конце 20-х, и в начале 30-х гг. Дело, однако же, если и двигалось, то только в сторону ужесточения запретов.

Маленький фельетон «Энтузиазм и тернии», опубликованный в 1934 г. в «Советском фото», может дать представление о том, как чувствовал себя на улицах и в парках человек с фотоаппаратом, но без разрешения в кармане:

«...в ЦПКиО он установил штатив на берегу пруда и навел объектив на прогулочные лодки. „Лодки полосатые, — думал он, — как раз по бумаге"... Это происходило в обычный будничный день, а не в день фотопраздника, когда администрация ЦПКиО решает объявить „конкурс фотолюбителей".

Внезапно тяжелая рука опускается на плечо нашего фотографа.

— Воспрещается.

— Что воспрещается? Снимать воспрещается? Почему воспрещается? Кому принадлежит авторское право на горизонт?

— Да, воспрещается. Нарушение тишины и общественного порядка.... Разрешение на право съемки у вас есть?

В Зоологический сад, куда отправился наш любитель, его с аппаратом даже не пустили. У входа, украшенного скульптурой льва, ему устроили долгий и унизительный допрос.

— А разрешение у вас есть? Что вы собираетесь снимать? Волка? Бедные, бедные звери. Их охраняет строгая тайна. Они доступны взору живому, но не оптике.

— А образцовый универмаг снимать можно? — Узнайте у директора или продавцов. — А памятник Пушкину? — Справьтесь у ученых-пушкиноведов Оксмана и Цявловского. — А перистые облака? — Разрешение от обсерватории!

— Ну, а маму, родную маму, прогуливающуюся в сквере?

— Платите штраф, гражданин».[41]

В середине 30-х гг., когда фотокружки в рабочих клубах повсеместно упразднялись,[42] у нас осталась лишь одна сравнительно благополучная категория фотолюбителей.

Это были известные писатели.

Правда, они снимали преимущественно в путешествиях. Книга И. Эренбурга «Мой Париж» с авторскими фотоиллюстрациями, снятыми репортажной «Лейкой», вызвала в 1933—1934 гг. интерес у фотографов-профессионалов. В. Гришанин рецензировал в «Советском фото» снимки именитого писателя.[43] Печатались беседы с Эренбургом, скромно признававшим, что в фотографии он только дилетант. И все же, объяснял он журналистам, «в книге „Мой Париж“ основным текстом являются фотографии. Слова лишь иллюстрируют их».[44]

Перед открытием первого съезда писателей журнал печатал «Зрительный дневник» С. Третьякова — снимки, которые писатель сделал в Гамбурге и на Байкале.

Публиковались фотографии Леонида Леонова, привезенные из поездки по Беломоро-Балтийскому каналу: смеющаяся Вера Инбер на палубе парохода, группа писателей — тоже на палубе.

Позже И. Эренбург снимал в Испании, И. Ильф и Е. Петров — в Америке. Их фотографии публиковались в «Огоньке», включались в книги, фотосерии, фотоальбомы. Это была любительская фотография с профессиональным выходом на зрителя, обращенная к широкой аудитории. «Сейчас многие писатели снимают. Вспомним Илью Эренбурга, Сергея Третьякова, Леонида Леонова и др. Многие художники перестали срисовывать с чужих фотографий, делают свои и со своих рисуют», — писал в 1936 г. язвительный А. Родченко.[45]

Несколькими годами позже в поисках фотолюбителей корреспонденты обратят внимание на удивительный кружок, работавший 12 лет подряд, без перебоев с фотоматериалами, с одним и тем же опытным руководителем. Это

был фотокружок московского Дома ученых, руководимый фотопейзажистом Ю. П. Ереминым. Единственный, сохранившийся в столице с 1928 г.[46]

В предвоенные годы в Москве и Ленинграде стало развиваться детское фотолюбительство. Во время школьных каникул, начавшихся 30 декабря 1935 г., московский городской комитет ВЛКСМ и Гороно провели Первый общемосковский конкурс юных фотолюбителей. Его задачей было «выявить наиболее одаренных юных фотолюбителей из среды московских пионеров и школьников для оказания им практической помощи в их дальнейшей работе, привлечь внимание широких кругов фотообщественности и специалистов к детскому фотолюбительскому движению и, наконец, проверить участие фотолабораторий районных детских технических станций в организации и руководстве фотоработой среди детей в школах, пионеротрядах, детклубах и жактах».[47]

Ближайшей целью конкурса была, конечно, подготовка к предстоящей юбилейной выставке фотоискусства; более дальней и одновременно основной — воспитание новой смены молодых фотографов-профессионалов. Дело, видимо, приходилось начинать почти с нуля. Во всяком случае, на Всесоюзной выставке 1937 г. удалось представить только 27 работ юных фотолюбителей. О специальном детском стенде экспозиции многие писали. Премированные снимки: «Друзья», «Портрет испанской писательницы Марии Тересы Леон», «На физкультурном параде» В. Кунова. Некоторые фотографии школьника А. Невежина репродуцировались в «Советском фото» и других изданиях. Вскоре об этих авторах уже упоминали как о начинающих фоторепортерах; В. Кунов выполнял задания центральных газет, несколько его снимков появилось в «Правде».[48]

В 1938 г. пионеры и старшие школьники участвовали в избирательной кампании по выборам в Верховный Совет СССР. Фотоработники детских технических станций из всех республик были срочно вызваны в Москву на краткосрочный семинар «по повышению квалификации».[49] Затем из многих городов стали поступать сообщения о том, что снимки, сделанные пионерами на избирательных участках, публикуются в местных газетах, выставляются в фотовитринах. В столице и в республиках устраивались тематические выставки детского фототворчества. Фотола-

боратории при ДТС спешно приобретали аппараты для детей; в кружках, организованных при жактах, школах, детских клубах, учились изготавливать самодельные простенькие фотокамеры.[50]

Выставки 1938 г. показали, что большинство кружковцев только начинает свое знакомство с фототехникой. «Актуальность тем и оперативность юных фотолюбителей находятся, к сожалению, в противоречии с невысоким техническим уровнем работ. В большинстве отпечатки серые и бледные. Многие снимки сделаны не в фокусе или смазаны. Ребята недостаточно овладели и основами композиции», — отмечал корреспондент, побывавший на фотовыставке в Детском доме культуры Бауманского р-на Москвы.[51]

В дальнейшем для детей-фотолюбителей неоднократно проводились конкурсы. Общемосковский клуб юных фотолюбителей, созданный в 1939 г. в столичном Доме пионеров, охотно принимал победителей. В том же году был установлен всесоюзный «день юных фотолюбителей» — 6 августа. «В этот день, — сообщала пресса, — по всему Союзу организуются массовые детские праздники, посвященные фотографии. Юные фотолюбители подведут итоги годовой работы по фотографии. „День юных фотолюбителей" будет проводиться в детских парках, пионерских лагерях, детских технических станциях, во дворцах и домах пионеров».[52] В действительности, как это не раз бывало, оказалось, что день, пришедшийся на школьные каникулы, выбрали неудачно. 6 августа в Москве удалось отыскать всего 150 детей с фотоаппаратами; в большинстве городов праздник вообще не состоялся. В 1940 г. его уже не проводили.

В 1938—1940 гг. в Москве и Ленинграде было несколько больших экспозиций детского фототворчества. С 15 мая по 15 сентября 1938 г. центральная детская техническая станция имени Шверника совместно с Союзфото проводила всесоюзный конкурс к 20-летию ВЛКСМ на темы: «Наша социалистическая родина», «Счастливое детство в стране Советов», «Сталинская забота о детях». Затем из материалов, присланных на конкурс, его организаторы составили всесоюзную выставку юных фотолюбителей, показанную в Москве в Политехническом музее.[53] Во время зимних каникул 1939/1940 г. в Центральном детском кинотеатре столицы демонстрировались снимки пио-

неров, посвященные 60-летию Сталина. Летом 1940 г. в Москве и Ленинграде состоялись общегородские выставки детского технического творчества. На каждой из них был отдел фотолюбительства.[54]

В тот же период увеличилось число фотокружков в армии и на флоте. В годы войны некоторые участники армейской фотосамодеятельности работали в политотделах, становились фотокорреспондентами армейских фронтовых газет.

С началом Великой Отечественной войны любительские фотосъемки, за редким исключением, были запрещены. Журнал «Советское фото» в числе других периодических изданий временно закрыт.

Перерыв оказался длительным. Фотолюбительство как вид организованной художественной самодеятельности, финансируемой профсоюзами и государством, начало возрождаться лишь через 16 лет.

После войны в свободной продаже появились фотоматериалы и относительно недорогие фотокамеры: пластиночные «Фотокор № 1», «Турист», «Москва-3», пленочные «Любитель», «Москва-2» и более сложные, предназначавшиеся для любителей, уже имеющих определенную техническую подготовку, малоформатные «ФЭД», «Киев», «Зоркий».

Впервые после революции фотолюбительство оказалось доступным многим как индивидуальное домашнее занятие. Именно в этом качестве оно и развивалось в первое послевоенное десятилетие.

Парадоксальным образом, вразрез с центростремительным характером эпохи, любительская фотография, изгнанная из клубов, выбывшая из всех смет и планов культпросвета, начала возрождаться самотеком. Излюбленными жанрами домашней фотографии были, естественно, семейные портреты, пейзажи, снятые во время летних отпусков или каникул, всякого рода видовые, жанровые снимки, наконец, сравнительно редкие в те годы, трудные для неопытных любителей фотографические натюрморты. Именно эта бытовая фотография впоследствии положила начало широкому развитию художественных направлений в клубном фотолюбительстве. С ней связано и самое возникновение фотоклубов в конце 50-х—начале 60-х гг., и

возрождение традиционных жанров клубной фотографии, пришедших к тому времени в упадок.

Послевоенные фотолюбители — в основном молодежь, среди которой были и недавние фронтовики, и новое студенчество, и школьники, — остро нуждались в лекциях по теории и технике фотографии, фотолитературе, опытных руководителях практических занятий. В коммунальных квартирах, где жили почти все, не каждый мог найти и оккупировать какую-нибудь ветхую кладовку или запущенную ванную для ночных занятий фотографией. Помочь могли бы клубы, школы, предприятия. Но предвоенный эксперимент с заменой клубной фотографии неудавшимся фотокоровским движением и почти полное исчезновение фотолюбительства в годы войны надолго подорвали его клубную и культпросветовскую базу. В большинстве клубов и дворцов культуры были уничтожены фотолаборатории, сданы и не вернулись фотокамеры (к тому же сильно устаревшие за это время); из профсоюзных фондов, из системы государственного финансирования культпросветорганизаций исключены статьи расходов на фотолюбительство. Поэтому в конце 40-х гг. не то что фотоклуб, но даже небольшой фотокружок, имеющий постоянного штатного руководителя, фотолабораторию, помещение для теоретических занятий или хотя бы консультационный пункт, где можно получить технические и художественные советы, казались многим начинающим фотолюбителям несбыточной мечтой. Не было ни консультационных пунктов, ни фотожурнала, ни даже методичек «Как и что снимать». Популярные книжечки по фототехнике из «Библиотеки фотолюбителя» перестали выходить; предвоенные комплекты «Советского (Пролетарского) фото», не говоря уже о старых, до- и пореволюционных фотографических журналах, превращались в библиографическую редкость.

От случая к случаю, не чаще трех, а то и двух раз в год, печатал консультации для начинающих фотолюбителей журнал «Клуб». Некоторым особенно настойчивым энтузиастам удавалось образовать при школе или клубе фотокружок с руководителем-общественником (тоже из энтузиастов) и «выбить» помещение для примитивной фотолаборатории. Обычно оборудовали ее сообща, «с бору по сосенке», тащили из дому, что у кого имелось.

К началу 50-х гг. таких фотокружков насчитывались по стране уже десятки. Для их участников и будущих организаторов новых фотокружков в журнале «Клуб» в 1952 г. была помещена консультативная статья Д. Бунимивича — одного из старых фотожурналистов, сотрудничавшего в «Советском фото» и клубной прессе еще в 20-е гг. Советы по организации и грамотному оборудованию лаборатории, проведению практических занятий и построению элементарных курсов фотографии, рассчитанных на три-четыре месяца (минимальный срок «фотоликбеза»), автор чередовал с перенесенными из предвоенных лет схемами «массовой работы».

«...при правильной организации работа фотокружка может быть широко использована во всех массовых мероприятиях клуба. Обычно члены кружка участвуют в оформлении стенных газет, выставок, альбомов, комнат отдыха, читален, фойе, наконец, они могут систематически выпускать свою фотогазету, отражая в ней общественную и производственную жизнь предприятия: достижения стахановцев, новаторов и изобретателей, работу общественных организаций и т. д.

К числу увлекательных форм массовой работы можно отнести „фотовылазки“. Выезжая вместе с рабочими за город на экскурсию или массовку, члены кружка делают натурные съемки, а затем выпускают специальный бюллетень.

Рекомендуется также один-два раза в год устраивать выставки работ членов кружка и проводить конкурсы на лучшее исполнение какой-нибудь темы, например, „Лучшие дети предприятия“, „Достижения новаторов производства“, „Летний отдых трудящихся“, „Дети нашей страны...“», — говорилось в статье.[55]

Впоследствии, когда число любительских фотокружков и даже фотоклубов стало быстро умножаться, их членов еще долго продолжали донимать теми же «обязательными» темами и общественными поручениями.[56]

При жизни Сталина фотолюбители почти не имели информации о фотографическом деле и развитии художественной фотографии в других странах. Да и о том, что происходит по соседству — в той же республике, городе, иногда на той же улице, где жил фотолюбитель, узнавали

только случайно. После войны ни всесоюзные фотоконкурсы, ни крупные выставки фотоискусства уже не проводились. В прессе работали только профессионалы-фотожурналисты, да и они не слишком часто видели свои снимки на газетных страницах, в конце 40-х гг. визуальная информация неуклонно сокращалась; эпоха малокартинья в кино[57] была одновременно и эпохой фотобоязни. «Слепые» — без единой иллюстрации — полосы центральных газет, строгий регламент тем и построений фотокадра, «метод инсценировки», принятый еще перед войной и ставший обязательным в кино- и фотохронике, — приметы времени. Щедро печатались в те годы только парадные портреты генералиссимуса, его ближайшего окружения.

В тени этих портретов, однако, быстро ширилась, успешно конкурируя с неповоротливыми бытовыми ателье, «рыночная» — курортная, экскурсионная, «домотдыховская» — весьма доходная любительская фотография. С нею, прямой наследницей базарных, ярмарочных, бродячих фотографов начала века, связаны массовый успех, внедрение, распространение одного из современных видов китча в широких слоях населения во всех республиках Советского Союза. Лубочные фотографические фоны старинных ярмарок сменились памятниками, колоннадами, утесами, на фоне которых (рядом со скалой, на ней, в обнимку с памятником и т. д.) фотограф запечатлевал «на память» группы отдыхающих. Это коммерческое любительство живет и процветает и поныне. Эстетика его весьма консервативна и, несмотря на несомненные технические достижения, стремится сохранить любимые народом ярмарочные черты.

Художественная фотография в сталинскую эпоху не пользовалась таким признанием. Но надо отдать должное энергии ее тогда еще немногочисленных адептов. Жажда общения и творчества вела их в клубные бюрократические дебри, к начальству школ и вузов — за пустующей кладовкой, где можно проявлять отснятое, печатать, обсуждать. В то время были в моде магазинные знакомства «по интересам». Так, у прилавка с фотоматериалами случайно познакомились в конце 40-х гг. инженер Г. Мутовкин, библиотекарь В. Лягалов, полковник в отставке А. Денисин — будущие организаторы первого активно действующего послевоенного фотоклуба при Выборгском доме культуры в Ленинграде.

Выборгский фотоклуб был создан в 1952 г. (он назывался тогда секцией художественной самодеятельности Выборгского ДК) и почти до конца десятилетия оставался единственным в стране. Московские, тбилисские, львовские, киевские и все прочие энтузиасты художественной фотографии тоже стучались в запертые двери, но таких успехов не достигли. Ленинградским фотолюбителям после долгих мытарств удалось добиться понимания в Доме народного творчества. Здесь были устроены первые фотовыставки, и постепенно сложился коллектив, составивший позднее ядро фотоклуба и перешедший в Выборгский ДК. Некоторые его участники со временем стали печататься в ленинградских газетах. К 1957 г. фотоклуб уже сумел завязать связи с мастерами художественной фотографии из ГДР, Чехословакии, Болгарии. В дальнейшем эта деятельность расширилась, в обмен коллекциями втянулись и другие возникшие во многих городах Советского Союза фотоклубы.

Бесспорным преимуществом клубной формы фотолюбительства перед индивидуальной стали практические занятия для начинающих, возможность получить техническую подготовку и теоретические знания в области художественной фотографии, обсуждать свои снимки, консультироваться с признанными мастерами, наконец, выставлять свои работы в межклубных экспозициях и посылать некоторые из них в международные фотосалоны.

Вместе с тем фотоклуб, как всякая организованная самодеятельность тех лет, накладывал свои ограничения на творчество любителей. До 1957 г. «сверху» диктовали не только темы, но и манеру исполнения. Отказ от принятых и примелькавшихся стандартов, верность натуре, а порой и просто неожиданный сюжет, отсутствие банальности, живая точка съемки грозили автору разнообразными неприятностями, среди которых обвинения в безыдейности и формализме были обычным делом.

Положение начало меняться только после XX съезда партии. Но и в последующие годы, когда клубное фотолюбительство стало одной из самых массовых форм самодеятельного творчества, старые схемы зачастую продолжали действовать, а связанные с ними предрассудки и запреты переходили из десятилетия в десятилетие.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее об этом рассказано в исследовании, посвященном самодеятельному искусству 20-х гг., см.: Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1917—1932 гг. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2000.

[2] Цит. по: Советское фото (далее — СФ). 1928. № 11. С. 514.

[3] СФ. 1929. № 1. С. 3, 4.

[4] До упразднения этой организации в 1932 г.

[5] Клуб. 1934. № 1. См. также: Клуб. 1934. № 4. С. 4—5; № 6. С. 53.

[6] Клуб. 1934. № 1. С. 7; № 5. С. 20—23 и др.

[7] Пролетарское фото. 1933. № 1. С. 23.

[8] Пролетарское фото. 1933. № 2. С. 7. См. также: Клуб. 1934. № 1. С. 37—39; № 4. С. 23—29; № 5. С. 24—25.

[9] Пролетарское фото. 1933. № 2. С. 8. См. также: Клуб. 1934. № 4. С. 20.

[10] См.: Пролетарское фото. 1933. № 2. С. 17, 8.

[11] Опасные для фотокоров обвинения начали выдвигаться почти сразу после «закрепления союза пера и фото». С конца 1928 г. тематика фотокоровских снимков и освещение событий строго регламентировались газетными установками. О том, насколько жесткими и вместе с тем противоречивыми нередко были эти установки, свидетельствует «первое руководящее пособие для фотокоров» — брошюра М. Восторгина «Что и как фотографировать рабкору», выпущенная в 1930 г. в серии «Библиотека журнала „Советское фото“».

«Превращайте фотоснимки в орудие классовой борьбы»; «Больше политической чуткости к фотоснимкам»; «Фотографируя, доведите свои разоблачения до конца», — советовал автор. Брошюра была иллюстрирована снимками из стенгазет и фотографиями, присылавшимися из деревни в районную прессу. Например: «Испорченное точило» — подпись: «фотоснимок недочета»; «Радио в деревне», «Пивная и крест» — «примеры классовой трактовки темы»; «Осень» (натюрморт) — «тема истолкована эстетически, вне социальных отношений»; «Распространение 3 займа индустриализации в деревне» — подпись: «Снимок представляет собой проявление правого уклона в работе фотокора» (сфотографированы «шефы», распространявшие заем, группа крестьян из небольшой деревни, учительница и священник с облигациями). В тексте главы «Правая опасность в работе фотокоров» Восторгин разъяснял, что в данном случае автор фотокорреспонденции проявил близорукость, поверив в искренность «антисоветских элементов», подписавшихся на заем. См.: *Восторгин М.* Что и как фотографировать рабкору. С. 3, 21, 22, 4, 6, 8—9, 15, 19—20. Призывая фотографировать «недочеты», автор брошюры вместе с тем напоминал, что «фотографирование одних недочетов превращается в ложь», а «невнимание рабочих фотолюбителей к нашим достижениям» — в правый уклон (Там же. С. 30). К 1932—1933 гг. такие ярлыки стали привычными и раздавались активистами направо и налево.

[12] СФ. 1934. № 4. С. 30.

[13] Пролетарское фото. 1933. № 2. С. 3.

[14] Там же. С. 4, 5.

[15] СФ. 1934. № 2. С. 31. См. также: Клуб. 1934. № 4. С. 3—4; № 7. С. 36.

[16] Пролетарское фото. 1933. № 3. С. 30—31. См. также: Клуб. 1934. № 7. С. 27.

[17] СФ. 1934. № 1. С. 28—29. См. также: Клуб. 1934. № 7. С. 36.

[18] Подробный отчет об одном из таких опытов клубного перевоспитания (г. Калинин, клуб «Текстильщик») см.: Клуб. 1934. № 6. С. 33—35; № 7. С. 30—31.

[19] СФ. 1934. № 1. С. 3. Резкое сокращение числа фотолюбителей отмечал в этот период и журнал «Клуб». Даже на крупных столичных заводах и фабриках фотокружки насчитывали три-четыре, редко — десять участников. Чтобы пополнить свой состав, им приходилось прибегать к такому добровольно-принудительному средству, как комсомольская вербовка «в порядке соцобязательств к XVII съезду ВКП(б)» (Клуб. 1934. № 21—22. С. 27—31). Развал фотокружков и смену их состава ускорила партчистка, возобновленная на предприятиях и в организациях с 15 мая 1934 г. (Клуб. 1934. № 10. С. 1). Так, «показательный», неоднократно премированный фотокружок московской табачной фабрики «Дукат» в середине 1934 г. был вынужден спешно пополнять свои ряды при помощи комсомольской вербовки. «Сейчас в кружке 13 чел. Основной его состав — рабочая молодежь, причем 60 проц. из них комсомольцы. Самым молодым кружковцем является пионер подшефной школы Вова Трусов 12 лет, за полгода пребывания в кружке научившийся самостоятельно снимать», — сообщали в конце года фабричные активисты (Клуб. 1934. № 21—22. С. 27). Новичками в фотографии были, «за исключением двух-трех товарищей», и остальные члены кружка. Учились они, как и Вова, самостоятельно — «на опыте газетных снимков» и «прорабатывая» популярные пособия по технике фотографии (Там же). Заново формировались в это время и другие клубные фотокружки. Большинство из них не имело руководителей и быстро распадалось.

[20] Пролетарское фото. 1933. № 6. С. 48.

[21] СФ. 1934. № 1. С. 4.

[22] Цит. по: СФ. 1935. № 2. С. 2.

[23] *Свидель С.* Организация материала // СФ. 1935. № 4. С. 26. См. также более ранние статьи в этом журнале, явившиеся непосредственным откликом на выступление Сталина на I Всесоюзном съезде колхозников-ударников (1933) и положения его отчетного доклада XVII съезду партии: *Гришанин В.* По-новому живут строители социализма // СФ. 1934. № 1. С. 7; *Жеребцов Б.* Вот она, колхозная зажиточная жизнь // Там же. С. 24; *Борисов В.* В художественных снимках — покажем борьбу за урожай // СФ. 1934. № 2. Эта статья, обращенная в основном к политотдельцам, выпускавшим стенгазеты, призывала показывать борьбу за урожай в фотоэтюдах и художественно скомпонованных фотокартинах. «Наша печать (в том числе низовая — политотдельская) требует снимка яркого, выразительного и по содержанию, и по форме. Мертвые, сухие фотопротоколы не способны мобилизовать массы», — писал автор (Там же. С. 4).

[24] Цит. по: СФ. 1934. № 1. С. 24:

[25] СФ. 1936. № 5—6. С. 7.

[26] СФ. 1934. № 8—9. С. 2.

8 Зак. 3448

27 Там же.
28 СФ. 1936. № 10. С. 4.
29 Образован на V Пленуме ВЦСПС. Председателем нового профсоюза стал П. Бляхин — сценарист, автор повести и киносценария «Красные дьяволята», работавший с 1926 г. в аппарате Совкино.
30 См.: СФ. 1935. № 2. С. 13; № 4. С. 13.
31 См.: *Болтянский Г.* На путях борьбы за творческий метод // Пролетарское фото. 1932. № 2. С. 8.
32 См.: Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1917—1932 гг.
33 СФ. 1934. № 7. С. 13.
34 См.: СФ. 1936. № 5—6. С. 39; № 7. С. 7—9.
35 СФ. 1936. № 11. С. 6.
36 Там же. С. 7.
37 СФ. 1937. № 3. С. 3, 4.
38 Почему-то она называлась Первой, хотя юбилейная выставка 1928 г. тоже была всесоюзной. Возможно, устроители хотели подчеркнуть, что это экспозиция не фотографии, а нового советского фотоискусства. Ее центральными отделами были «СССР в произведениях фотоискусства», «К выборам в Верховный Совет СССР» и «Портретное фотоискусство». По сравнению с выставкой 1928 г., где демонстрировалось 8 тысяч экспонатов, размер она имела небольшой — всего полторы тысячи снимков. Однако А. М. Родченко — главный художник экспозиции — сумел оформить ее в соответствии со стилем времени, так что она казалась зрителям монументальной. «Центральная тема выставочного зала — вождь народов великий Сталин и его соратники», — отмечала пресса (СФ. 1938. № 1. С. 1). Выставка демонстрировалась в Москве необычайно долго — до января 1938 г., после чего была перебазирована в Ленинград. См.: СФ. 1937. № 12. С. 7.
39 Там же. С. 11. В результате этой подмены в отдел фотолюбительства удалось поместить 144 фотографии. «Отборочная комиссия выставки, разумеется, не предъявляла к работам фотолюбителей таких же требований, как к работам профессионалов; в отношении фотолюбителей эти требования ограничивались двумя условиями: актуальностью сюжета и удовлетворительным качеством технических работ», — сообщал «Клуб» (1937. № 24. С. 37—38). Попутно автор заметки сетовал, что «качественный уровень работ фотолюбителей-москвичей выше уровня работ, присланных фотолюбителями с периферии», и что вообще «профсоюзные организации и клубы, к сожалению, все еще не могут похвалиться внимательным отношением к фотосамодеятельности».
40 В 1933—1934 гг. фотокоры, получившие возможность подписаться на фотозаем, наконец получили долгожданные, но, увы, не всегда исправные, отечественные фотокамеры. Дефицитными оставались проявители, закрепители и фотобумага. Решение, принятое 4-м всесоюзным совещанием рабселькоров в 1928 г. («индивидуальное снабжение... сократить до минимума»), продолжало действовать и в 1935 г., хотя ситуация изменилась и «теоретически» индивидуальное фотолюбительство уже не возбранялось.
41 *Терник Евг.* Энтузиазм и тернии. Маленький фельетон // СФ. 1934. № 6. С. 31.

42 Отчасти это было связано с переводом многих клубов на хозрасчет и сокращением штатов платных кружководов. Примером может служить принятое в марте 1934 г. постановление президиума ЦК профсоюза железнодорожников «О типовых штатах для клубов железнодорожников». Согласно этому постановлению в железнодорожных клубах сохранялось только одно штатное место руководителя кружка. См.: Клуб. 1934. № 7. С. 3—5, 40—43.

43 *Гришанин В.* Париж через боковой видоискатель Ильи Эренбурга // Пролетарское фото. 1933. № 6. С. 22—24.

44 СФ. 1934. № 4. С. 34.

45 *Родченко А.* Американские фотографии Ильи Ильфа // СФ. 1936. № 8. С. 26.

46 Об этом фотокружке см.: СФ. 1940. № 11. С. 2; 1941. № 4. С. 21.

47 *Васильев В.* Конкурс юных фотолюбителей // СФ. 1936. № 2. С. 26.

48 См.: *Фридлянд С.* Одаренная смена // СФ. 1938. № 9. С. 25—27.

49 См.: СФ. 1938. № 1. С. 46.

50 См.: СФ. 1938. № 1, 2, 3, 4.

51 СФ. 1938. № 4. С. 23.

52 СФ. 1939. № 6. С. 32.

53 См. корреспонденцию Ю. Пригожина «В мире безоблачного счастья» (СФ. 1939. № 1. С. 34—37).

54 СФ. 1940. № 8. С. 12—14, 27.

55 Клуб. 1952. № 6. С. 26—27.

56 В 1952 г. фотолюбительство было официально узаконено как часть культурно-просветительной работы, но отнесено при этом по отделу наглядной агитации. См.: Клуб. 1952. № 9. С. 25. Попытки вновь направить возрождавшуюся отрасль любительства по фотокоровскому руслу предпринимались не однажды. С такой попытки начинала свои отношения с кружковцами редакция возобновленного в 1957 г. журнала «Советское фото». Печатая дискуссионные материалы о фотолюбительстве и фоторепортаже, заостренные против «показухи», «инсценировки в фотодокументе» и других порожденных сталинской политикой явлениях, редакция, однако же, не рисковала говорить о том, как в предвоенное десятилетие в нашей стране была фактически уничтожена любительская фотография. Речь шла как бы о расширении, развитии массового фотокоровского движения, в действительности не существовавшего. Журнал поддерживал инициативу тех газет, которые, стремясь расширить свой актив, уже успели провести первые фотоконкурсы на лучшие любительские снимки. В 1956 г. в нескольких городах были открыты при газетах фотовыставки, и это начинание тоже казалось обнадеживающим, хотя тематику любительских работ редакция «Советского фото» не одобряла. «Уроки этих конкурсов и выставок весьма поучительны: в работах фотолюбителей преобладает пейзаж и так называемый семейный портрет. Почти совершенно отсутствует тема трудовых будней рабочих и колхозников, тема героической борьбы трудящихся», — наивно удивлялись авторы передовой статьи первого номера, носившей характерное для прошлых лет мажорное название «Мощный отряд фотографов» (СФ. 1957. № 1. С. 2). «...это ненормальное явление, — говорилось в той же статье, — прямое следствие того, что фотолюбители долгое время оставались без руководства».

В 1957—1958 гг. «Советское фото», «Комсомольская правда», ряд других газет пытались взять на себя руководство фотосамодеятельностью. Не обошлось и без призывов возродить обличительную «действенную» фотографию и фотоглазовские рейды, памятные по довоенным десятилетиям. Заметки с такими предложениями были опубликованы в «Советском фото» № 2 за 1957 г. (*Попов Н.* Ближе к жизни; *Подвойский Л.* Чего не видел фотоглаз на заводе). Журнал даже проиллюстрировал эти корреспонденции «разоблачительными» снимками в духе 30-х гг., сделанными колхозником-фотолюбителем Масляевым и перепечатанными из «Алтайской правды». В дальнейшем, как известно, развитие фотолюбительства пошло иным путем, и самые термины «обличительная», «действенная» фотография перестали употребляться и постепенно забылись.

57 В 1951 г. процесс достиг своего апогея: на экран вышло только 9 новых отечественных игровых кинокартин и столько же мультипликаций. См.: Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог Госфильмофонда. Т. 3. Приложения. М., 1961. С. 24—25.

М. В. Юнисов

АГИТАЦИОННО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ БРИГАДЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭСТРАДА. ЦИРК. ТЕАТР КУКОЛ

Самодеятельный агиттеатр шагнул в 30-е гг. с новым лозунгом «Лицом к производству!». В предыдущее десятилетие живые газеты, синеблузные представления и другие клубные инсценировки определяли прежде всего праздничный тонус рабочей и отчасти крестьянской молодежи. Теперь, в разгар первой пятилетки, кружки малых форм, названные «агитпропбригадами» (в городе) и «агитационно-художественными бригадами» (на селе), стали обслуживать политические и хозяйственные кампании непосредственно, как тогда говорили, на участках трудового фронта — в котлованах под будущие заводы-гиганты, цехах, мастерских, на колхозных полях. Коллективы были одержимы идеей не отстать от бешеного темпа пятилетки и торопились исполнить роль повивальной бабки всякого трудового почина и могильщика любого виновного в прорыве крайне завышенного промфинплана.

Кружки вели значительную внесценическую работу: организовывали рейды, проверки, обследования, субботники, соревнования. В начале 30-х гг. в печати приветствовался опыт агитпропбригады московского клуба им. Русакова, участники которой использовали отпуск для поездки в районы с целью организации уборочной кампании. Зимой они же предприняли «лыжную вылазку по поводу перевыборов советов в Михнево». На своем заводе СВАРЗ коллектив развернул работу по реализации займа «Пятилетку в четыре года!», поощряя одних подписчиков «орденом темпа» и «подстегивая» других «орденом клячи».[1]

Читать о насыщенной общественной деятельности русаковской или других агитпропбригад тем удивительнее, когда знаешь, что для своих регулярных выступлений на предприятиях участникам приходилось нередко сокращать часы сна. Как вспоминал А. Л. Рогачев, работавший в

начале 30-х гг. инструктором по клубно-музыкальному делу в Новокузнецке, члены агитпропбригады клуба им. Эйхе, выступив ночью перед строителями, через каких-нибудь два-три часа сами выходили в утреннюю смену.[2] «Непрерывка» и ударничество так же характеризовали бригады трудовые, как и агитационные, и не было ничего естественнее, чем позаимствовать из лексикона эпохи индустриализации слово «бригада» для новых названий клубных кружков.

Перестройка «лицом к производству» вернула агиттеатру местных авторов, которые принялись рифмовать лозунги дня — сочинять тексты ораторий, частушек. Самодеятельные поэты чутко улавливали перебои трудового ритма предприятий, но в массе своей оставались глухи к сбивчивости и нестройности собственных творений. Однако, как и прежде, литературное несовершенство агитрепертуара мало кого шокировало. Коллективы отказывались от танцев, акробатики, пантомимы, песен, все это заменяя словом. В «децирковизованных» программах, и без того изобиловавших цифрами сводок, речами и призывами, появились эпизоды, не требовавшие актерского исполнения: подлинные выступления докладчиков, политинформации, рапорты ударных бригад.[3] Понятно, что на фоне сухой агитации и пропаганды зрители, а точнее, слушатели с радостью отличали любые скороспелые вирши, особенно если они были положены на мелодии популярных песен. Программы все больше стали напоминать газеты устные, времен гражданской войны, нежели живые театрализованные — периода нэпа.

Доминантой прежних синеблузных политобозрений являлся образ спаянного коллектива единомышленников, который подчеркивался униформой, агитпарадами, хоровой декламацией, групповыми пирамидами и физкультурными упражнениями, взаимозаменяемостью исполнителей. Закрепившееся в новых названиях агитколлективов слово «бригада» вовсе не означало, что предполагалось развитие образа синеблузного «мы». Ни этого, ни дальнейшего распространения агитпропбригад не произошло.

В 1931 г. в Москве состоялся областной смотр агитпропбригад, в котором выступало 28 коллективов. Участники разъезжались по клубам, обескураженные мнением жюри: «схематично», «развлекательно», «выхолощено».[4] На Всесоюзной олимпиаде самодеятельного искусства

1932 г. агитпропбригады были подвергнуты куда более суровой критике за «внешнюю агитационность», «однообразие формальных приемов» и т. д. «Все та же маршировка, пышная, но пустая фразеология, антихудожественность выполнения, штампованное содержание»,[5] — возмущался корреспондент журнала «Рабочий и театр». В постановлении Президиума ВЦСПС по итогам олимпиады прямо говорилось о неблагополучии в театрально-зрелищной самодеятельности.[6]

Критики в 1932 г. опирались уже на постановление партии «О перестройке литературно-художественных организаций». Выводы из него для агитпропбригад делались вроде бы справедливые: необходимо начинать серьезную учебу, повышать мастерство. Но одновременно с этим требование глубоких реалистических образов от эстрадного агиттеатра было равносильно приказу самораспускаться, так как замена плакатной театральности «жизнеподобием» неминуемо вела в творческий тупик.

Агитпропбригады либо прекратили свое существование в годы второй пятилетки, либо слились с драмкружками, либо перешли на эстрадно-концертные методы работы, т. е. встали на путь, предложенный в конце 20-х гг. сельскими агитационно-художественными бригадами. Коллективы показывали пьесу и несколько концертных номеров (песня, танец, художественное чтение), обрамляя выступления официозными стихами и прослаивая частушками на местную тему. Были почти забыты такие эстрадные формы, как фельетон, диалог, миниатюра, монолог, клоунада, тантомореска, интермедия, куплет.

К середине 30-х гг. за кружками окончательно утвердилось название «агитационно-художественная бригада» (просто «агитбригада»), что означало не столько терминологическую унификацию, сколько почти полное забвение специфических театрализованных форм агитискусства. В статистических отчетах тогда значилось немало агитбригад, однако правильным будет предположить, что это были ситуативно возникавшие на время кампаний и к датам красного календаря концертные группы, участниками которых становились члены музыкальных, акробатических, танцевальных, драматических кружков и любители-одиночки. Те редкие эстрадные кружки, которые работали постоянно, на смотрах старались не появляться,

боясь не без оснований попасть под обстрел скорых на расправу критиков.

В 1934 г. творческий показ лучших коллективов и одиночек Москвы и области проходил под знаком «выявления достижений и мастерства». Там были представлены всего две работы агитбригадного типа: обозрение о деятельности месткома (клуб связи) и производственный скетч «Не в бровь, а в глаз» (Старопавловская фабрика), но и то в отчете говорилось, что «с этими спектаклями оба кружка выступили как бы случайно». Связисты и вовсе откровенно отмежевались от собственного обозрения, заявив, что «это не принципиальная (!) работа кружка», т. е. надо понимать, не характеризовавшая их «достижения и мастерство» в сфере искусства.[7]

В конце 1933—начале 1934 г. в смотре сельской художественной самодеятельности Московской области участвовали три агитбригады. Живая газета колхоза «Путь Ильича» Каширского р-на увлеклась воспеванием своего колхоза, что, как было замечено в одном журнальном отчете, явилось данью «Синей блузе». «Совсем другое дело, — писал рецензент, — небольшая сатирическая сценка, показанная тем же кружком, изображающая разоблачение колхозного лодыря. Самого лодыря играл очень способный подросток, сумевший двумя-тремя штришками передать ужимки лодыря, желающего воспользоваться плодами чужого труда, сумевший заставить зрителя смеяться над лодырем. По такому пути, а не по пути торжественных „клятв" — „провести весну ударно" — должны идти деревенские агитбригады.

По такому пути идет, в частности, агитбригада колхоза „За новый быт" (Максатихинский р-н), работающая под руководством учительницы Соколовой. Материалы для своих постановок кружковцы пишут сами, частью заимствуют из газет. Сознавая ответственность перед колхозной аудиторией за показываемое, кружковцы все тексты своих выступлений утверждают в райкоме, тщательно их проверяют. На смотре был показан небольшой отрывок „Враг перерядился", написанный талантливым 14-летним членом агитбригады Наумовым. Речь идет о случае, происходящем на месте, — о том, как кулак, выгнанный из колхоза, пытается под маской счетовода пролезть в другой колхоз».[8]

С. Алексеев в брошюре об итогах смотра не согласился с журнальной оценкой выступления максатихинской агитбригады. Перечислив номера программы, среди которых были оратория «Жить по-новому, по-колхозному», сценка «Красная и черная доска»,[9] похвалив Наумова, критик отказался признать представление «правильным», так как оно находилось «под сильным влиянием старых приемов и форм работы живой газеты „Синяя блуза“».[10]

Такие отзывы не многих вдохновляли на опыты по восстановлению живой газеты. Тем не менее журналы время от времени продолжали публиковать материалы о «провинившихся» агитбригадах. В 1937 г. кружок из Молтвинского р-на на I Ярославской олимпиаде художественной самодеятельности показал монтаж на тему сталинской Конституции — и вызвал у корреспондента журнала «Народное творчество» чувство обиды «за способных и старательных девушек, которых заставили маршировать по всем правилам шагистики покойницы „синей блузы“ и выкрикивать переложенные на стихи пункты Конституции».[11] В конце мая 1940 г. на вечере в Октябрьском зале Дома Союзов, организованном культмассовым отделом ВЦСПС на тему «Художественная самодеятельность в помощь производству», коллективы клуба завода «Серп и молот», клуба фабрики «Парижская коммуна» и Дома культуры им. Горбунова продемонстрировали «вытащенные из нафталина „антрэ“ синеблузного типа с хоровой декламацией и выкрикиванием голых лозунгов. В сценах действовали не живые люди, не яркие сценические образы, а схемы под названием „положительный“ или „отрицательный“ персонаж».[12]

Как видим, в течение всего предвоенного десятилетия клубные методисты, члены жюри дружно исполняли реквием эстетике зрелищного агитискусства. Никакой альтернативы критики по сути дела не предлагали; желая лицезреть в эстрадных программах глубокие и яркие сценические образы на месте театральной маски, они легко удовлетворялись тем, как исполнители более или менее умело копировали какое-то конкретное выведенное в сценах лицо. До психологического реализма здесь было, безусловно, далеко, зато местную тему артисты представляли весьма осязаемо. Собственно, об одной только местной теме и заботилось клубное начальство. Ради нее, особенно если она подавалась в разоблачительном ключе и носила

проскрипционный характер, прощались даже «формалистические выверты». В глазах жюри короткая сценка «Враг перерядился» в программе юных максатихинцев перевесила громоздкую ораторию «Жить по-новому, по-колхозному».

Многих методистов тогда вроде бы тревожила вербализация клубной эстрады, все былое многообразие которой свелось к частушке и райку. Но без них местный факт и вовсе не имел бы доступа на клубную сцену, поэтому популяризировался следующий агитбригадный опыт, явно рожденный под влиянием разоблачительных фотоснимков в прессе тех лет: «При Сапожниковском РДК Рязанской области работает бригада под руководством тов. Григулевича, — рассказывалось в одном методическом материале, — который ведет журнал выступлений, где фиксируются местные факты, полученные им от партийных и общественных организаций, а также заметки о воздействии (эффект). Он выходит на сцену с фотоаппаратом и читает раек-приветствие зрителям. Знакомит присутствующих с особенностями фотоаппарата, который якобы снимает моментально все, что имеется нового и интересного. Пересыпая свою речь шутками, поговорками да прибаутками, дед-раешник как бы снимает кого-то в зрительном зале. После „проявления фотоснимка" исполнитель вынимает из аппарата картон в виде карточки, на котором заранее написан текст частушки на местную тему, которую он поет вместе со своим сынишкой, вызывая восторженную реакцию зала. „Прохваченные" в острой частушке бездельники, неряхи приходили к нему после выступления за кулисы и давали обещание исправить свои ошибки».[13]

Эстрадный коллектив Дворца культуры им. Сталина (Москва) оформлял местные темы в виде разговора рабочего (участника агитбригады) с Петрушкой. Хотя это были все те же бесконечные разговоры (Петрушке же пристало действовать), но все-таки кукла вносила какое-то разнообразие в освещение фактов производства, поэтому опыт подлежал тиражированию.[14]

Руководителей культпросвета беспокоило отсутствие агитбригад среди национальностей и народностей страны. В журналах «Клуб», «Колхозный театр», «Народное творчество» иногда сообщалось о создании агитбригад в Азербайджане, Удмуртии, Северной Осетии, но из публикаций трудно уяснить, были ли коллективы национальными или

в них принимало участие русское население. С середины 30-х гг. в столицу стали поступать сообщения иного свойства — об участии площадных актеров, острословов, ашугов в праздниках, смотрах, политических кампаниях, к которым они привлекались вместе с другими любителями. На съезде Советов Узбекистана (1936) в рамках смотра народного творчества выступали кизикчи;[15] на Азербайджанской олимпиаде (1939) — «народный шут Джабар Алиев».[16] В Баку на просмотре цирковой самодеятельности (1940) молодые исполнители отразили работу местной кооперации в форме «Мейхана». Это возрожденное народное действо заключалось в «импровизации куплетов и сатирического диалога».[17] Узбекским масхарабозам или азербайджанским уличным комедиантам несложно было изображать реальных людей, так как и раньше, в период расцвета фольклорного театра, выступая «в отдельных городах и селах, актеры воспроизводили персонажи, вбиравшие в себя черты, присущие местным жителям, отражали злободневные для этих мест события».[18]

Также и в русских селах на праздниках стали появляться ряженые, изображавшие в комических сценках непутевого пастуха, доярку, подмешивающую воду в молоко, или бригадира, пропивающего колхозное добро.[19] В основном все же русские ряженые интересовались семейно-бытовыми событиями (сценки мужа с женой), редко когда поворачиваясь «лицом к производству» или к фактам «обострения классовой борьбы». В столь нешуточные сферы они предпочитали не вторгаться со своими комическими импровизациями. С этой задачей должны были справляться частушечники-агитбригадчики.

В рассматриваемый период, когда фольклор превратился в объект для вмешательства и руководства с целью извлечения из него необходимой пропагандистской пользы, частушка, как и любой другой жанр устного народного творчества, подверглась грубейшей фальсификации. Она не только стала использоваться в оперативной политико-воспитательной работе (это было и в 20-е гг.), но и приняла вид сигнализатора неугодных властям настроений, едва ли не выявителя «врагов». В 1934 г. к этому открыто призывал В. И. Чичеров:

«Через песенник распространяется частушка и песня:

За деревней гнется ель,
Провожает лето.
Кулачище лезет в щель
Хочет быть в совете.

Такой тип частушки нас не может вполне удовлетворить. Во-первых, он малохудожественен, во-вторых, это беспаспортная частушка. Какой кулак? Кто именно? Ответа частушка не дает. Несравненно острее именные частушки:

Напишу письмо милому
И в письме признаюся:
Кулак Зобнов в сельсовет
Лезет, не стесняется!

Эта частушка сигнализирует. В этом ее преимущество».[20]

Другим «преимуществом» современных агитпроповских частушек или интермедий площадного театра являлось то, что они должны были символизировать собой народное искусство, и соответственно критика должна была приобрести народный характер, тогда как в действительности искусство это стало псевдонародным, а критика — противонародной. Если раньше за свои выступления подвергались гонениям скоморохи и их последователи, то в 1930-е гг. — простонародный зритель представлений.

Спустя десятилетия трудно выяснить, стали ли жертвами незаконных репрессий «кулак-счетовод», «лентяй» или «бригадир», попавшие под прицел агитбригадной сатиры, но со страхом актеры-земляки их породнили наверняка, так как «народной» эстраде была отведена своя роль в деле нагнетания в стране атмосферы всеобщей подозрительности, доносительства, массового истребительского психоза. По принуждению или по внушенному и ставшему искренним убеждению, что выявление на местах «фактов вредительства» приближало все общество к социализму, находились, как мы знаем, любители, которые смирились с этой ролью. Были и такие, которые определенно вошли во вкус, осваиваясь с ней то ли из карьеристских соображений, то ли из не менее низменного побуждения обрести власть над беззащитными и в чем-то, наверное, небезгрешными людьми, сидящими в зале. Сверху заданную гедонистическую устремленность («жить лучше, жить весе-

лей») зрителю агитбригадных представлений было крайне трудно реализовать, ибо вместо смеха, с помощью которого сатира должна заниматься социальной терапией, в эстрадной критике были задействованы механизмы страха. Это свидетельствовало об утрате клубной эстрадой нравственных традиций культуры, приоритет которых был серьезно поколеблен в послереволюционные годы с их диктатом классовых интересов.

На Втором Всесоюзном совещании профсоюзных клубов 1933 г. и в передовой статье газеты «Правда» от 31 марта 1940 г. отмечалось недостаточное внимание клубной агитэстрады к местной теме. Видно и то, какое значение придавалось клубам в деле контроля над малыми социальными общностями, и то, сколь неохотно все же любители соглашались с отведенной ролью. Им порой приходилось увиливать от нее или ловчить: «На строительстве Самур-Дивичинского канала в Азербайджане ашуги складывали песни про передовиков. (...) Лодырям грозили: „Расскажем всей республике, кто мешает ударному строительству“. Те подтягивались, не дожидаясь песен ашугов».[21] По-видимому, и певуньи в русских деревнях, игриво-вынужденно заменив в частушке

Хорошо тебе, калина,
На тебе широкий лист!
Хорошо тебе, подруга,
Тебя любит гармонист!

последнюю строчку на «Тебя любит коммунист»,[22] не могли не почувствовать иронию, заместившую былой шуточный подтекст.

Указанные выше примеры агитбригадной приверженности синеблузным формам — тот же, быть может, неосознанный уход в сторону от решения «местных» задач.[23] Но не только этим обстоятельством и выхолощенностью многих приемов живых газет была обусловлена оголтелая критика агиттеатра 20-х гг.

Послереволюционное искусство клубов не стояло в стороне от лефовских поисков новых способов фиксации местного факта, от задач футуристов приравнять художника к публицисту (а перо — к штыку). Рисуя себе идеал лефоискусства, «которое в качестве своего внешнего эффекта имело бы не наслаждение, не украшение, наконец, не познание, а активный эмоциональный настрой отдель-

ного человека для практического дела», теоретики-производственники считали агитискусство наиболее приближенным к их модели.[24] К агиттеатру, в частности, предъявлялись строгие требования, но он, однако, был далек от того, чтобы отменить свою собственную эстетическую суверенность, раствориться в формах быта и производства. Язык клубного театра оставался образным и метафоричным, а со временем на смену фиксации местного факта или события в живую газету пришло, как заметил Г. Авлов, изображение явлений, «которые имеют длительный характер и не связаны с текущим моментом».[25]

С выдвижением перед художественной самодеятельностью лозунга «Лицом к производству!» прежде всего актуализировался именно живогазетный опыт работы с местным материалом. И тогда легко объяснимыми становятся едва ли не сразу возникшие случаи критического осуждения «формальных приемов» той ветви живогазетного театра («Синяя блуза»), которая тяготела к политкабаре, хотя до организованной сверху нещадной ругани формализма, вообще всего «левого» в искусстве оставалось еще какое-то время.

Складывалась парадоксальная ситуация. От клубных коллективов вроде бы требовали агитационно-художественной подачи местного факта, однако сама эстетика агитбригадных выступлений, ориентировавшихся на театрализованные формы, оценивалась отрицательно. Коллективы невольно подталкивались к публицистическому отображению не препарированного зрелищным искусством факта — к его сиюминутному словесному оформлению, к очерку, выдвигавшемуся на первый план в литературе. Говоря иначе, агитсамодеятельность ориентировали на достижение в уродливом виде той цели, которую искали идеологи левого фронта искусства, — разрушить «пресловутую» художественность искусства, предельно синхронизировать его с текущим моментом дня.

В 1929 г. один из наиболее серьезных оппонентов ЛЕФа В. Ф. Асмус опубликовал статью «В защиту вымысла», где убедительно доказал, что «теория лефов в целом остается в плоскости непосредственного, только лишь чувственного, не опосредованного теоретической мыслью и потому антидиалектического ребяческого восхищения „материальностью“ или „вещностью“ нашего мира». Взяв под защиту вымысел (как синоним образно-

сти), который служит в литературе и искусстве «прежде всего мышлению, интеллекту», осмыслению происходящего и только в форме которого «объективирует художник свое отношение к действительности», философ справедливо заметил в конце работы: «Что бы ни говорила (негативного. — *М. Ю.*) о вымысле „литература факта" — факты литературы стоят горой за вымысел».[26]

В конце 20-х гг. и клубный агиттеатр, учившийся мыслить образами — пусть агитационными, политизированными, социологизированными, не раскрывающими глубоких противоречий действительности, нуждался в защите. Синеблузники — романтики и максималисты с комсомольскими значками — относились отрицательно к нэпу и создавали на него сатиры, стремясь искоренить всякое «буржуазное старье», как писал их постоянный автор В. Маяковский. И в этом вопросе им как раз остро не хватало проницательности при избытке агитационного пафоса и революционной фразы, ибо левое искусство «на самом деле только и было возможно в условиях нэпа с его многообразием экономических форм, порождавших и некоторое многообразие форм общественного быта».[27]

Сталинские методы архилевацкой индустриализации и коллективизации нуждались в пропаганде, но без былой революционной фразы, официально осужденной, без выработанных авангардным искусством послеоктябрьской эпохи способов художественной агитации. Дискриминационные выводы в отношении прежнего агиттеатра были сделаны потому, во-первых, что «левизна» государственной политики всячески скрывалась, а во-вторых, потому, что одержимые выразители социалистических идеалов могли не согласиться на «иллюстрацию правильности административных идей».[28]

Агиттеатру недоставало политических и экономических знаний, но в одном ему нельзя было отказать: он вел непримиримую борьбу с бюрократами и чинушами всех мастей, вплоть до апелляции к Совнаркому, в чем солидаризировался со своим кумиром Л. Д. Троцким, почетным членом «Синей блузы»,[29] указавшим на опасность бюрократизации партийного и советского аппарата. Такой критический, сатирический запал самодеятельной политэстрады сохранять было крайне нежелательно. Вопрос этот требовал скорейшего решения, так как слом демократической системы управления производством, утра-

та профсоюзами независимости от администрации предприятий могли подстегнуть народную сатиру.

В 30-е гг. утверждали, что построение клубного представления по принципу дивертисмента более репрезентативно, нежели цельное эстрадное ревю или обозрение. Синтетический актер признавался беднее любого приобщенного к профессиональной грамоте танцора, певца или члена драмкружка, так как в отличие от них он умел все делать понемногу и ничего хорошо в отдельности. Доля истины в этом была, однако никто не мешал организовывать комплексное обучение агитбригадчиков, но никто его и не предпринимал, опасаясь быть зачисленным в последователи осужденной теории «единого художественного кружка».

Подчинение интересов личности антидемократическому аппарату власти сказалось как в перестройке рабочего образования, повернутого от подготовки квалифицированных высококультурных специалистов к «натаскиванию» рабочих на выполнение одной-двух операций, к превращению их в «рабсилу», в «придаток к машине»,[30] так и в реконструкции досуговой сферы, где человек должен был методично развивать какую-то одну свою наклонность, держа курс на пополнение рядов профессионального искусства. В 20-е гг. кружки малых форм имели больше права именоваться агитбригадами, ибо коллективность пронизывала все стороны их работы. Однако это название досталось объединениям, которые напоминали сплоченную группу только по методам внесценической деятельности, а в творчестве придерживались разделения труда, «натаскивания» на какую-то одну художественную операцию — пение, танец, конферанс.

Из всего сказанного напрашивается вывод: в 30-е гг., много растеряв под нажимом внешних обстоятельств из опыта предшественников, не переосмыслив его критически и почти ничего не предложив взамен, клубный агитационно-эстрадный театр не сумел, да и не смог бы сохранить черты самостоятельного специфического вида народного творчества.

Но суть, по-видимому, даже не в самих агитбригадах, а в том, что в этот период вообще не стало полновесной агитации средствами искусства.

Художественная агитация подразумевает известное сопротивление объектов ее воздействия. Если же сопротив-

ление не ощущается и все население «за!», если в обществе насаждается единомыслие, а способные еще самостоятельно думать люди изолируются или уничтожаются, то отпадает надобность в какой бы то ни было агитации и первоначально предъявлявшиеся к ней требования убедительности, яркой образности, эмоциональности неминуемо обесцениваются. Сталину и «его» Конституции синеблузные оратории не были нужны, так как с избытком хватало посвященных вождю произведений композиторов-орденоносцев. Но кантаты, оды, кинофильмы служили делу пропаганды установленного тоталитарного режима.

Культ вождя, как любое проявление мифологического сознания, требовал чинности, помпезности, монументальности. Эстрада к этому не приспособлена, более того, ведя свою родословную от площадного театра, балагана, она развенчивает любой культ, испытывает его смехом и тем уже вносит некоторое равновесие в мир. Оттого-то до начала «перестройки литературно-художественных организаций» она была проведена в самом демократическом жанре зрелищного искусства. Профессиональную эстраду повернули лицом к мелкотемью и академизации, самодеятельную — к производству. Еще не сложилась система художественной пропаганды культа личной диктатуры, ибо он только зарождался, но были уже упреждены всяческие попытки развенчать его в зачатке. Когда спустя несколько лет политическая, социокультурная ситуация стабилизировалась и общество застыло в своем монументальном и грозном «величии», художественная агитация стала носить номинальный характер. Нужно было агитировать людей за подписку на очередной заем, но не было необходимости особенно усердствовать в плане образности, заразительности, так как всех без исключения все равно заставят приобрести облигации. Время игрушечных «орденов клячи» миновало. Подлинным, главным «агитатором» стала 58-я статья Уголовного кодекса.

Однако даже и тех людей, которые испытывали на себе ужасы ГУЛАГа, решили не оставлять без номинальной, циничной и абсурдной «художественной агитации», поэтому в десятилетия террора было немало агитбригадчиков, облаченных в лагерные бушлаты. Некоторые из них приобрели даже всесоюзную известность, как это случилось с участниками Повенецкой агитбригады на строительстве Беломоро-Балтийского канала. Ею руководил

репрессированный поэт-футурист, теоретик «самодеятельного театра факта» и замечательный режиссер-авангардист Игорь Терентьев, чьи постановки в ленинградском Театре Дома печати современники сравнивали со спектаклями В. Э. Мейерхольда. Завершая очерк режиссерского творчества Терентьева, итальянский исследователь М. Марцадури пишет: «Агитбригада Терентьева была составлена из воров и проституток (в противоположность политзаключенным, обычные заключенные считались перевоспитываемыми субъектами). Вечерами, после тяжелой дневной работы, от которой актеры не освобождались, труппа собиралась в бараке культурно-воспитательной части для спектаклей „агитации и пропаганды". Театр Терентьева (...) имел успех; его известность перешагнула пределы лагеря, он приобрел популярность, получал различные награды, сделавшись гордостью Генриха Ягоды, мрачного и всесильного наркома внутренних дел.

В книге „Беломоро-Балтийский канал им. Сталина", составленной групой советских писателей, которые посетили канал летом 1933 года, есть упоминания о терентьевском театре. Повенецкая агитбригада была составлена из 18 участников, которые декламировали частушки или исполняли короткие сценки. Их сопровождал оркестрик, составленный из двух гитар, двух гармошек и мандолины. Тексты были терентьевские; но иногда декламировались стихи советских поэтов. Агитбригада давала свои спектакли в столовых, бараках, на местах работы. „Повенецкая бригада превращается в подлинный отряд Скорой товарищеской помощи. Этот отряд бросают туда, где неблагополучно, где работа хромает", — писали авторы книги (...).

Утопия пролеткультовского и авангардного массового агитационного театра, который на место вымысла ставит жизнь, чувство заменяет воспитанием, пассивное восприятие — активным участием, мечта о театре, который бы „формировал и преобразовывал", осуществилась столь причудливым образом уже далеко за пределами всех, даже самых дерзких фантазий ее теоретиков, среди которых был как раз и Игорь Терентьев».[31]

* * *

В массовых клубных зрелищах 30-х гг. наметилась, с одной стороны, «тяга к одножанровости», как будто

«одно массовое действо разделяли по жанрам на несколько частей и из каждой сделали самостоятельный спектакль»;[32] с другой стороны — к олитературиванию разножанровых представлений, их тематико-декларативному и сюжетно-иллюстративному утяжелению, к воздействию только в смысловом, а не аттрактивном плане. Эта тенденция особенно четко прослеживалась в программах Московского театра народного творчества.

Театр поначалу наладил выпуск больших дивертисментных постановок. Уйти от однообразия он пытался с помощью сюжетных спектаклей. Наиболее восторженно зрители встретили представление калининцев «Сказ льноводов и ткачей» (реж. А. Богатырев) — инсценированный рассказ-концерт о пути, пройденном тружениками края из темного «вчера» в светлое «сегодня» (1937 г.). Избитость сюжетной линии пропагандистского шоу[33] «с легким креном то в сторону торжественного заседания, то в сторону обозрения»[34] компенсировалась яркостью самих выступлений акробатов, баянистов, хореографических групп, симфонического ансамбля и неаполитанского оркестра, мастеров художественного свиста, рожечников, кукловодов, певцов-солистов и хоров. Руководству театра рецензенты не позволили, однако, разделить удачу с народными исполнителями.

К режиссуре спектакля, но отнюдь не к «сюжету» и «кренам», были предъявлены весьма серьезные претензии. А. Живцов писал в «Народном творчестве»: «...насильственная театрализация чисто концертного материала, зачастую мало соответствовавшая сценическому заданию, сюжету, — трудный, опасный и, пожалуй, ложный путь (...). Театр народного творчества должен отойти от механического, вульгарного синтезирования искусств и обратиться к цельным, сюжетным, крупным постановкам и к дифференцированным по жанрам, темам и национальностям концертным программам».[35]

Бесконечные смотры, конкурсы, олимпиады в 30-е гг. стали четко разделяться по жанрам, и итоговые выступления лауреатов явились искомыми «дифференцированными по жанрам концертными программами». На сцене же Театра народного творчества они не прижились, ибо мало соответствовали его театральной вывеске, и в этом одна из причин, почему он вскоре, в 1939 г., был закрыт.

Такой финал вполне закономерен, так как театру отказали в праве на синтезирование искусств (пусть во многом неумелое), на трюковое построение многожанровых тематических представлений с контрастными переходами, переключением внимания, столкновением кино и цирка, танца и слова, прозы и стихов, крупного и общего планов, патетики и юмора, сказки и были. Зрелище перестало нуждаться не только в ассоциативно-монтажном мышлении постановщиков, но и в каком-то смысле в режиссуре вообще.

Возобладавшему принципу одножанровости зрелищ требовались прежде всего педагоги, которые должны были заняться доведением мастерства исполнителей до ставшего самоценным профессионального уровня. С соединением музыкальных, чтецких, прочих «массивов» в единое тематическое действо мог справиться любой церемониймейстер, усвоивший на долгие десятилетия единственное правило: «Патетические эпизоды сменяются патетическими, иногда лирическими или лирико-комедийными, но никогда — сатирическими и буффонными. Так, например, героическая песня сменяется не менее героическим цирковым воздушным номером, прославляющим мощь и доблесть человека, или стихотворением, наполненным пафосом».[36] Возникавшее однообразие разножанровых номеров организаторы смело могли отнести к достоинствам, так как оно только усиливало звучание пафоса, заглушавшего и без того слабую чувствительность зрителей к социальной несправедливости.

Тематические литературно-музыкальные композиции, называвшиеся «монтажами», но не имевшие уже ничего общего ни с прежними агитпредставлениями, ни с опытами В. Яхонтова, получили распространение даже в теаджазах. И только здесь, пожалуй (особенно в красноармейской самодеятельности), можно было увидеть политические памфлеты-обозрения, водевили с цирковыми и музыкальными интермедиями, клоунадой, комическими диалогами и пародийными трюками. Расчленить любителей этого жанра на музыкантов, чечеточников, актеров не удалось; участники теаджазов каким-то образом отстояли статус «синтетических артистов».

Специальные журналы не жаловали теаджазы вниманием, удовлетворяясь тем, что оркестры, во-первых, привносили веселье в клубные мероприятия, балансируя

между осужденной развлекательностью и поощряемой жизнерадостностью, и, во-вторых, не забывали о местной теме. Для этой цели джаз «Веселые поварята» при Московском обкоме профсоюза работников общественного питания использовал куплеты «А Дон Померанцо все пишет и пишет».[37] Другие коллективы выпускали специальные программы. Например, джаз-монтаж «Наш транспорт» в 1938 г. подготовил оркестр станции Инская Сибирской железной дороги.[38]

Перед самой войной отдел художественной самодеятельности Всесоюзного комитета по делам искусств решил устроить проверку сил бесконтрольной клубной эстрады (концертно-эстрадных коллективов, джаз-оркестров, кукольных групп, а также исполнителей-солистов эстрадных номеров). В августе 1941 г. в 30 крупнейших городах страны должен был состояться I Всесоюзный смотр самодеятельной эстрады, но война воспрепятствовала этой регламентирующей акции. Однако тот факт, что вслед за смотрами-конкурсами чтецов был объявлен смотр клубной эстрады и параллельно цирковой самодеятельности, свидетельствовал о почти полном расщеплении агитэстрады на отдельные жанровые составляющие.

* * *

Создание в 30-е гг. многочисленных клубных кружков художественного слова, рассказывания, студий выразительного чтения было обусловлено целым рядом причин. Это и возросшая популярность профессиональной литературной эстрады; трансляции по радио выступлений В. Яхонтова, С. Балашова, А. Шварца, Д. Орлова, Д. Журавлева, В. Качалова стали обычным явлением. Это и празднование юбилеев А. С. Пушкина, А. М. Горького, Т. Г. Шевченко. Это и потребность в поэтическом конферансе для клубных и парковых тематических дивертисментов. Это и развернувшаяся в драмкружках работа над техникой речи, которая привела к выделению групп, увлекшихся узкопрофессиональной целью, что было вполне в духе времени. Это и организация смотра «За культуру художественного слова» (1933), Всесоюзных конкурсов чтецов с участием любителей (1937, 1939), и возобновление издания непериодической репертуарно-методической серии «Чтец-декламатор». Перечисленные причины бурного

роста литературной клубной эстрады в свою очередь являлись следствием неизмеримо возросшей роли литературы в культуре и идеологии 30-х гг., о чем свидетельствовала селекция поэтов и писателей, которой лично занимался генсек; помпа, с какой был проведен I Всесоюзный съезд советских писателей; литературность (тематичность) живописной или хореографической продукции, создатели которой как будто приревновали словесность к тому, что именно на ее территории был выпестован так называемый метод социалистического реализма.

В сфере народного творчества литературоцентризм эпохи сказался в повальном увлечении широких слоев населения сочинительством стихов. Массовое творчество «армии поэтов» наблюдалось и в 20-е гг., но масштабы его увеличились, а жанровые рамки раздвинулись, главным образом за счет рассказов и очерков. К услугам начинающих поэтов и прозаиков были созданы тысячи литературных кружков при клубах, домах культуры, редакциях многотиражек, центральных газет, местных и столичных издательств. Здесь, как и в студиях пролеткульта 20-х гг., «обучение стиху шло одновременно с передачей навыков определенной идеологической обработки материала».[39] Такая тенденциозность, а также необходимость решать ряд утилитарных задач (например, писать тексты для злободневных агитбригадных номеров) устраивали не всякого поэта-самоучку. Однако недостатка в желающих заниматься в кружках не было[40] — потому хотя бы, что прежде всего членство в литературном самодеятельном объединении открывало авторам доступ на страницы сборников и периодики.[41]

Это было немаловажным обстоятельством, так как, испытывая потребность «вызвать к себе общественный интерес», «связать себя с обществом», дилетант очень хотел «увидеть себя напечатанным, хоть где-нибудь, хоть как-нибудь».[42] Удалось это многим, слишком многим, в чем легко убедиться, обратившись к журналам, газетам, альманахам 30-х гг.. Уровень изданных текстов позволяет сказать, что в литературных кружках не была осознана такая важная задача, как развитие у участников критического отношения к своим занятиям, требующим таланта и мастерства. Правильным поэтому будет увидеть в массе самодеятельных (да и профессиональных) литераторов типичных графоманов, если под графоманией «понимать не

столько страсть сочинять, сколько стремление во что бы то ни стало публиковать свои опусы, художественной ценности явно не представляющие (чего графоман не осознает)», при этом «желание сказать сильнее, чем оправданность самого желания».[43]

Те поэты, которые не смогли или еще не успели выйти со своими виршами к читателю, старались завоевать аудиторию слушателей. Клубная литературная эстрада, таким образом, была отчасти авторской, а в республиках — преимущественно авторской. На I Олимпиаде народного творчества Армянской ССР (1937) в финал пробилось 20 декламаторов, и почти все они читали собственные произведения.[44] В мае 1941 г. на смотре художественной самодеятельности школ ФЗО и ремесленных училищ Баку чтецы были представлены Салманом Салмановым, исполнившим «свои стихи о Сталине, о великом Советском Союзе», а также группой «юных ашугов — детей таузских колхозников».[45]

«Есть имя славное для сильных губ чтеца». Эта строчка из вымученной «оды» О. Э. Мандельштама могла бы послужить девизом всей литературной эстрады, на которую ревущим потоком хлынули поэтические восхваления Сталина. Пропаганда возвела обширную сеть искусственных каналов, по которым «одические воды» равномерно заполняли все ячейки общественного быта. Как и повсюду, в Харькове в 1939—1941 гг. Октябрьский районный парткабинет использовал самодеятельных чтецов «для изучения и пропаганды „Краткого курса истории ВКП(б)“», а областной Дом народного творчества провел среди любителей художественного слова «конкурс на лучшее обслуживание избирательных участков».[46]

Известно, что «традиция» славословий Сталина была «образована не оригинальными русскими поэтическими произведениями, а переводами литературных и „фольклорных“ текстов с восточных окраин Советского Союза».[47] Вслед за ашугами, акынами, шаирами, бахши, ведомыми Джамбулом, в хор, ублажающий слух кремлевского властелина народов, быстро влились профессиональные и самодеятельные поэты, русские сказители и украинские кобзари — и голос каждого из них стал неразличим. Дилетанты от «книжной» и «народной» поэзии были уязвимы с точки зрения профессиональных навыков (и в этом усматривался даже свой положительный момент, так как

открывался известный простор для «шефов» и педагогов), но общей картины они не портили. Все в экстатическом трансе с одинаковой «эпической интонацией»[48] приветствовали «мессию Сталина».

В народном творчестве всегда особенно сильна была устная традиция общения между учителем и учеником. С разрушением этой живой связи исчезал один из механизмов, обеспечивающих полнокровное духовное развитие общества. В эпоху, цинично провозгласившую расцвет народного творчества, на месте учителя (хранителя традиций) объявился репетитор-пропагандист — провозвестник гибели подлинного фольклора. Именно с помощью литературных консультантов и лжефольклористов, патронировавших едва ли не всех сказителей, «прекрасные народные певцы» переквалифицировались «в плохих начинающих поэтов», как это было замечено одним из участников Всекарельского совещания сказителей (1939) Н. Андреевым, не побоявшимся осудить прагматизм в работе с носителями фольклора. Он, в частности, предостерегал от того, чтобы «к каждому сказителю подходили с требованием создания новых произведений (причем на практике нередко на эти новые произведения буквально давался заказ, да еще иногда и очень спешный: к такому-то дню приготовь произведение на такую-то тему)».[49] Однако опекуны не собирались отступать от сказителей, и те, подобно графоманам, продолжали откликаться буквально на все события, начиная с очередного политического процесса и кончая заменой арабского алфавита на русский. Народные певцы фактически подчинили рапсодическую традицию законам куплета. И многим из них была уже невнятна та истина, которой в 1940 г. знаменитый киргизский манасчи Саякбай Каралаев поделился с переводчиком «Манаса» С. Липкиным: «Помни (...), что манасчи должен чистую душу иметь. Нельзя нам грязную душу иметь. Манас накажет, если будешь грязную душу иметь. Даже если ты русский манасчи, ты должен закон Бога и лицо пророка в душе иметь».[50]

В материалах оргкомитетов и жюри различных смотров, отчетах о выступлениях самодеятельных чтецов была одна примечательная особенность: как только эксперты касались исполнения участниками классических произведений, сразу же исчезала черствая категоричность оценок типа «отсутствует строковая пауза», «монотонно» или

«плохая дикция». Среди чтецов Лермонтова или Гоголя встречались, конечно, бесталанные «крикуны» или прилежные в учебе «зануды», но чаще — умные, проницательные читатели, взволнованные собственными открытиями у авторов глубины мысли и литературного артистизма. Они не в силах были не поделиться своей завороженностью и, часто не имея ни «приятного тембра голоса», ни «поставленного дыхания», находили отклик у публики и педантичных арбитров.

В «пушкинскую зиму» 1937 г. на московской олимпиаде звучали только произведения столетие тому назад погибшего гения. С. Валерин в статье-отчете для журнала «Народное творчество» у кого-то из артистов подметил «благородную сдержанность исполнения», у кого-то — умелую передачу «эмоциональной и индивидуальной тонкости пушкинского стиля». Но автор не устоял и от коротких и довольно общих характеристик перешел к детальному разбору одного номера программы: «Зеленский технически хорошо читал „Метель“. Но пушкинская лирика была подавлена иронической трактовкой. Зеленский посмеивался над пушкинскими героями, чувство превосходства рассказчика ощущалось все время. Ирония передается путем замедления целых кусков речи или отдельных слов, в результате чего создается впечатление особой подчеркнутости этих слов. Эта же подчеркнутость достигается ударениями на отдельных словах, паузами после отдельных фраз. Пародийный замысел рассказчика особенно явно прорывается там, где рассказчик передает в преувеличенно комедийном тоне интонации крестьянина, отвечающего Евгению».[51]

Употребляя слово «рассказчик», С. Валерин имел в виду участника литературного вечера. В отличие от Зеленского (который за десятилетия до С. Юрского попытался выработать ироничную манеру растягивать пушкинские фразы или внешне неожиданно оттачивать их паузами), рецензент не только запамятовал, что «Метель» — это все же повесть И. П. Белкина, но и вовсе, видимо, не знал, что горюхинскому помещику эту забавную историю рассказала девица К. И. Т. И, уж конечно, критику было невдомек, что Пушкин как раз подтрунивал и над героями с их «романтическим воображением», и над умиленными рассказчиками. Рецензент решил защитить «пушкинскую лирику» от внимательного читателя и одаренного чтеца

Зеленского, а по сути-то дела — защитить героев от придумавшего их великого писателя-мистификатора. Нетрудно догадаться, что не устраивало С. Валерина: интеллектуальная самостоятельность любителя-интерпретатора; живость интонаций и остроумие там, где предписан благоговейно-затхлый юбилейный пиетет; речевая активность рассказчика, необычная для казенного уха, привыкшего уже к обезличенно-«объективному» повествованию писателей 1930-х гг.[52]

Говоря о том, что самодеятельные чтецы утверждали со сцены «неуничтожимую роль „классики" в личном человеческом опыте миллионов соотечественников»,[53] не будем, однако, забывать, что любители завершали свои выступления сочинениями современников. Участники ансамбля художественного слова при единственном в стране Харьковском городском объединении чтецов первое отделение программ составляли из произведений Льва Толстого и Чехова, а второе открывали «Брусками» и заканчивали «Ответом самураям». В письменных отзывах слушателей отчетливо видно, как падала заинтересованность публики после антракта.[54]

* * *

В конце 20-х—начале 30-х гг. советский цирк был поставлен в зависимость от Высшего совета физической культуры. В пятилетнем плановом задании, спущенном цирку, говорилось, что цирковое представление «должно стоять в прямой зависимости и связи с деятельностью ВСФК и должно являться пропагандой достижений пролетарской физкультуры в отдельных видах спорта».[55] В подобных условиях происходило быстрое «опрощение» цирка: костюм циркового артиста был доведен до трусов и тапочек; музыкальное оформление ограничивалось маршами; композиция номера была освобождена от театрализованных элементов и сведена к голой трюковой схеме. Эталоном построения циркового номера стал «спорт-акт».[56]

Необходимость физкультурной подготовки осознавалась полуголодной молодежью 30-х гг. как вклад в укрепление обороноспособности страны, что хорошо было заметно по грандиозным физкультурным парадам на Красной площади. Участники клубных физкультурных

(акробатических) кружков занимались преимущественно силовой акробатикой, увлекаясь, как и в 20-е гг., построением несокрушимых пирамид и бодрой маршировкой (перед войной — с винтовками в руках).[57]

Однако клубная сцена требовала некоторой театрализации номеров. Физкультурникам предлагали заняться «характерной акробатикой с тем или иным программным содержанием». Но разнообразие в цирковые блоки концертов вносилось лишь за счет примитивных фокусов и в основном силового жонглирования, что также объяснялось подготовкой к «схватке с врагом».[58] Ни прыжковая, ни вольтижная, ни пластическая («каучук»), ни комическая акробатика в самодеятельности не развивалась.

Во второй половине 30-х гг. интересные театрализованные программы готовили лишь физкультурно-акробатический ансамбль ЦДКЖ им. Кагановича (рук. Б. Марголин), который в 1937 г. профессионализировался, и «Самодеятельный цирк на острове» при ЦПКиО им. Горького. Артисты этого коллектива на лодке подплывали к трапеции и исполняли трюки над водой, заменявшей сетку, что представляло собой весьма своеобразное и феерическое зрелище.

В программах Московского театра народного творчества, а также во время декад национального искусства нередко выступали дагестанские и узбекские наездники, дорвозы (канатоходцы). В республиках во время праздников к ним присоединялись народные комики, клоуны-«джухурги» (Чечено-Ингушетия), «ажегафа кепчи» (Кабардино-Балкария).[59] И все же цирковых умельцев все меньше и меньше оставалось на площадях, так как они переходили на работу в профессиональные цирковые коллективы. Именно в целях пополнения кадров государственных цирков решено было провести летом 1941 г. Всесоюзный смотр цирковой самодеятельности, который после 22 июня был отложен на неопределенный срок.[60]

* * *

В 30-е г. профессиональные стационарные и колхозно-совхозные передвижные театры кукол стали активно содействовать распространению кукольной самодеятельности (из которой, кстати сказать, и возникли профессиональные коллективы на рубеже 20—30-х гг.). На их базе

были открыты курсы, семинары для руководителей кружков. Во второй половине десятилетия практиковались поездки инструкторов-кукловодов в воинские подразделения для организации любительских групп. Работа с участниками художественной самодеятельности велась в Мастерской кукольного театра Центрального Дома Красной Армии им. М. Фрунзе. Методисты по детскому и кукольному театру появились в ряде областных Домов народного творчества (Ленинград, Новосибирск). В 1941 г. в Ленинграде был проведен I Областной смотр кукольных кружков. Такова организационно-методическая сторона развития самодеятельного театра кукол.

Большинство клубных кукольных коллективов работало с перчаточными куклами как самыми простыми в изготовлении и управлении. Для спектаклей, адресованных детям, выбирались русские сказочные сюжеты о животных и сказки современных драматургов кукольного театра. Для взрослого зрителя нередко готовились инсценировки русских антиклерикальных сказок. В год столетия со дня смерти А. С. Пушкина почти все взрослые и детские кукольные коллективы обошла пьеса по сказке «О попе и работнике его Балде». Куклы, ширма, декорации готовились по эскизам, напечатанным в репертуарных сборниках «Самодеятельный театр кукол». В этих изданиях, в частности, пропагандировался репертуар профессиональных коллективов. Вслед за ведущими столичными театрами любители обратились к инсценировкам рассказов Чехова, повестей Гоголя, произведений советских писателей.

Некоторые кружки не удовлетворялись печатными текстами пьес, «руководствами» к их постановке и вносили изменения в сюжет, делали оригинальные куклы. Кукольники артели «Красный рыбак» Ораниенбаумского района Ленинградской области переделали текст пьесы «Сказка о рыбаке и рыбке» и в обход рекомендаций методиста ОДНТ подготовили стилизованный под лубок спектакль по мотивам пушкинского сюжета.[61]

Любители охотно и без санкций консультантов вставляли в петрушечные представления различные концертно-развлекательные номера — танцы кукол, песни, комические сценки (потасовки), авантюрные похождения плутоватых героев, что приближало клубные постановки к озорной кукольной комедии.[62] Такое самодеятельное обогащение предлагаемого любителям репертуара объясня-

лось еще и тем, что кукольники часто выступали в парках культуры и летних садах, пионерских лагерях и домах отдыха — в условиях, требовавших от представлений веселья и развлекательности, что всегда отличало искусство народных петрушечников. Для тематических клубных мероприятий, политических и хозяйственных кампаний кукловоды готовили эстрадные номера, «плакаты в куклах», сатирические сценки на местную тему, частушки Петрушки («Про дьяка», «Поп-инкубатор», «Контролер»).[63] То же разделение на актуальные и сказочные постановки существовало и в детском кукольном театре, который в школах нередко возникал на уроках труда и рисования, а в клубах и домах пионеров — на базе бытовых кружков («Умелые руки») и изостудий.[64]

В 1937 г. сразу несколько самодеятельных кукольных коллективов Москвы поставили спектакль по мотивам альбома Кукрыниксов «Кого мы били». Представления давались на площадях и улицах столицы в дни празднования 20-летия Октября, в нем использовались большие куклы на шестах. Первым постановку политкарикатур на белогвардейских генералов осуществил кукольный театр Центрального клуба строителей им. Ф. Э. Дзержинского (реж. А. Я. Федотов).[65] Остальные кружки позаимствовали конструкцию кукол, но внесли некоторые дополнения: одни усилили игру кукол с помощью живых рук (актеры жестикулировали в белых перчатках) или открывающегося рта; другие сначала показывали генералов «бодрыми» и затем лишь «битыми».[66] Представления пользовались огромным успехом. В чем-то они напоминали массовые действа первых революционных лет, и в годовщину Октября это было допустимо. Однако больше куклы на шестах не появлялись в праздничных толпах. Надо отметить, что недолговечной была и деятельность Театра масок ЦПКиО им. Горького, чьи политические, сатирические, пародийные программы («Цирк», «Лейпцигский процесс» и др.) собирали массовую аудиторию.[67]

* * *

Перед самой войной неожиданно для многих вспомнили о художественной агитации. Не где-нибудь, а в передовице от 31 марта 1941 г. «Правда» ставила вопрос о возрождении живой газеты.

В первые же дни войны издательство «Искусство» выпустило в свет программу живой газеты «Огонь по фашизму!». Предлагая клубам обратить внимание на хоровую декламацию, чтение с эстрады материалов из газет, сопровождаемое физкультурными построениями и пением с ритмическими движениями, составители программы не скрывали, что все это ими было заимствовано у синеблузников. Поэтому президиум ЦК профсоюза рабочих железорудной промышленности восточных районов в постановлении от 19 октября 1941 г. прямо уже обязывал клубы организовывать кружки «Синей блузы» и широко практиковать их выступления в цехах и красных уголках.[68]

Историки военной художественной самодеятельности часто в ущерб живому материалу грешили излишним вниманием к различным постановлениям, приказам, инструкциям, свидетельствующим «о заботе и внимании» партии и правительства к культпросветработе и народному творчеству. Составление подобных каталогов нормативных документов,[69] возможно, и являлось весьма престижной научной задачей, но в этом едва ли была необходимость. Чтобы получить представление о характере руководства художественной самодеятельностью, достаточно внимательно рассмотреть несколько фактов из истории агитбригадного творчества военных лет.

Живые газеты ни на фронте, ни в тылу распространения не получили, хотя число агитбригад резко возросло, что объяснялось рядом причин: повышением удельного веса малых форм в общем потоке искусства; требованием мобильности художественного обслуживания; тем, что количество драматических, хореографических, музыкальных кружков уменьшилось, а их бывшие участники, составившие агитбригады, не имели навыков работы над живой газетой, как не имели их и агитбригадчики довоенного призыва. В программах агитбригад место хоровой декламации, ритмических движений и прочих рекомендованных синеблузных форм занимали номера художественного слова. Кое-где коллективы назывались «живыми газетами», но оттого лишь, что в программах использовались центральная и фронтовая пресса и местный материал. О нем руководство культпросвета не забывало, советуя сельским агитбригадам использовать стихотворение В. Журавлева «Хорошо дояркой быть!» (и это в 1942 г., когда

женщины в деревнях буквально валились с ног от голода и усталости!), тексты «Разговора Петрушки с музыкантом» и райка «Дед Панкрат и его фотоаппарат», в которые нужно было только вставить фамилии.[70] И находились такие, кто так и поступал. Иная изможденная девушка засыпала за рулем трактора, а юные агитбригадчики спешили протащить этот «факт» в частушке, предварив ее неуместным синеблузным куплетом:

Перед вами живгазетчики —
Веселая братва!
Прямая наша линия,
Прямые и слова.[71]

Но местная тема и разоблачительная частушка не составили основу агитбригадного репертуара. В программы включались песни и перепевы, танцы, чечетка, пластические этюды, скетчи, одноактные комедии, дуэты из оперетт, театрализованный конферанс, солдатские анекдоты, куплеты, фельетоны — та полуфольклорная «стихия», из которой, по признанию А. Т. Твардовского, вышел Василий Теркин и в которую вернулся.[72] Сначала фронтовые конферансье вели концерты в образе бывалого солдата Смыслова, а в конце войны — Василия Теркина, иногда они играли в паре. На селе конферировали в образе «дедов» — Сторожа-всеведа, Щукаря, Нефеда-партизана.

Среди агитбригад широко распространилась политсатира (окарикатуривание фашистов), которая более всего напоминала гротесковые, плакатные синеблузные представления. В программу теаджаза «Терпи!» (Карельский фронт) были включены инсценировка «Новые приключения бравого солдата Швейка» и живой лубок «Фюрера и дуче доведем до падучей!». Гитлера в нем «изображал краснофлотец, опускавший на лоб отращенную специально для этого по разрешению начальства прядь волос и прилеплявший усы. Муссолини — главный старшина Казанский. В прорезях видны были их лица, а уродливые полуаршинные туловища служили продолжениями лиц. Лубок заканчивался пением частушек:

Никуда уж нам не деться,
Как змеей ни тянешься.
Где нарвешься на гвардейца,
Там лежать останешься».[73]

В других частях для живых лубков использовались карикатуры Кукрыниксов, Б. Ефимова, Ю. Ганфа, мотивы плакатов Д. Моора, В. Дени. Тот же изобразительный материал повлиял и на творчество фронтовых любителей-кукловодов.

В годы войны рядом с представлениями Петрушки (а его бубенцы звучали даже в блокадном Ленинграде[74]) или узбекских кугирчокбозов, придумавших новые «Приключения Палвана Качаля», появились политсатирические миниатюры «Радиоперехват из Берлина», «Штык», «Сон в руку», «Редкая болезнь», «Дуб и дубина», «Обед». Часть репертуара армейские кукольники заимствовали у профессионалов. Например, члены семинара при ГЦТК под руководством С. Образцова (Новосибирск, 1942) без труда разучили для будущего показа на фронте кукольную пантомиму «Штык». В ней под мелодию старинной солдатской песни «Соловей, соловей, пташечка» из-за ширмы высовывалась винтовка со штыком и на штык «в порядке очереди» насаживались куклы-диктаторы и незадачливые генералы, начиная с барона Врангеля и кончая Гитлером.[75] Репертуар фронтовых кукольников к концу войны пополнился инсценировками быличек и анекдотов, но основу его составляла по-прежнему политсатира.

Так же незапланированно возникли из небытия и сатирические театральные обозрения. Группа моряков-севастопольцев в дни напряженных боев в моменты затишья выступала с хлестким политобозрением «Крутятся-вертятся фрицы в горах».[76] Политсатира в агитбригадных концертах была представлена в клоунаде и даже в дрессуре животных, подобранных солдатами на дорогах войны. К сатирическим жанрам стали проявлять интерес сказители и сказочники, из которых формировались бригады для поездки на фронт.[77]

Многие писавшие об агитбригадах в годы войны упоминали факт проведения в Новосибирске областного конкурса-соревнования коллективов художественной самодеятельности на право обслуживать фронт (начало 1943 г.).[78] В архиве сохранились материалы того смотра. В «Положении» участникам сообщались наиболее актуальные и желательные темы выступлений: «1. Организатор, вождь РККА, гениальный полководец великий Сталин. 2. Героика РККА в Великой Отечественной войне. 3. Красная Армия в народном творчестве. 4. Народные мстители-пар-

тизаны. 5. Героическое прошлое Красной Армии. 6. Наше дело правое, враг будет разбит, победа будет за нами». Однако любители не вняли указаниям регламентирующего документа. Программа заключительного концерта, из участников которого должна была формироваться бригада для поездки на фронт, состояла из 32 номеров, и лишь четыре из них (художественное слово) соответствовали рекомендуемой тематике. Удивительно, но в концерте не было исполнено ни одной песни или стихотворения о Сталине, зато были шуточные куплеты, танцы, любовные арии, мимический этюд «Чарли Чаплин», «Юбилей» Чехова, чечетка.[79] Перед отправкой бригады в действующую армию[80] идейный уровень номеров был повышен, но у солдат в окопах или раненых в госпиталях это не вызвало бы энтузиазма, и, по-видимому, новосибирцам пришлось переключиться на лирику, сатиру, юмор, эксцентрику, как это делали их коллеги-профессионалы.[81]

Самостоятельно формировавшийся репертуар агитбригад избегал поучать фронтовиков, как им надо воевать, и лишний раз не напоминал о Сталине — главном виновнике жестоких поражений начала войны. «Человек, покинутый на произвол судьбы, — вспоминает в одном интервью М. Гефтер, — внезапно, на кромке смерти, обретал свободу распорядиться собою. Именно свободу! Как очевидец и как историк свидетельствую: 1941—1942 годы множеством ситуаций и человеческих решений являли собой стихийную „десталинизацию“, по сей день не оцененную в этом качестве. Да, это наше, русское, российское, советское, но это еще и мир, человечество, вошедшее в нас тогда. Теряя же после то, что приобрели в эти два великих и страшных года, мы вновь теряли и себя, и мир. Сперва неприметно, а затем с беспощадной очевидностью».[82]

После Сталинградской битвы, внесшей коренной перелом в ход войны и окончательно убедившей «гениального полководца и вождя РККА», что главная опасность миновала, сразу увеличилось число контролирующих народное творчество смотров, вырос поток регламентирующих постановлений, ужесточились требования к репертуару художественной самодеятельности и контроль за их выполнением. В декабре 1943 г. при ЦК ВКП(б) состоялось Всесоюзное совещание по политпросветработе, на котором особое внимание было уделено идейно-художественному

9 Зак. 3448

качеству агитбригадных выступлений. На Всесоюзном совещании директоров Домов народного творчества в конце 1944 г. критиковался Туркменский республиканский ДНТ, допустивший к постановке литературно-музыкальный монтаж, где «текст речи товарища Сталина был легкомысленно объединен с текстом песен и стихов».[83]

После неудачных попыток приказным способом возродить художественную живогазетную агитацию во второй половине войны агитбригадные программы все больше и больше стали подгоняться под уже знакомые пропагандистские стандарты. В результате началось свертывание деятельности агитбригад.

* * *

В 1946 г. в постановлении Совета Министров РСФСР «О мероприятиях по улучшению работы районных Домов культуры» была подчеркнута «необходимость организации при Домах культуры агитационно-художественных бригад для ведения массово-политической работы и культурного обслуживания населения».[84] Вновь повсеместно набирались агитбригады, и вновь работа их носила все тот же эпизодический характер. Поэтому в начале 50-х гг. высшая методическая инстанция — ВДНТ им. Н. К. Крупской — признала «нецелесообразным создание специальных агитколлективов, имеющих какие-то отличные от других художественных кружков задачи». Объяснялось это тем, что в программах агитбригад широко использовались все виды и жанры искусства, «возможные в клубных условиях», следовательно, «никаких особых „жанровых“ признаков в работе агитбригад нет и быть не может».[85]

Действительно, эстрадные представления, суть концерты, считались «агитационными» благодаря одним лишь частушкам, стихам и конферансу на местную тему. Вполне логичным поэтому было то, что в ВДНТ им. Н. К. Крупской агитбригадами занимался отдел литературной самодеятельности. Не удовлетворяясь темпами повышения мастерства авторами-самоучками, ряды которых сильно поредели после войны, Дома народного творчества совместно с отделениями Союза писателей направляли в коллективы, прежде всего в сельские, профессиональных литераторов для создания оперативного репертуара.[86] Тем

самым к общему удовольствию решалась проблема шефства, в котором, однако, не спешили афишировать момент материальной заинтересованности опекунов. Тогда «шефов»-борзописцев было еще немного, и никто, видимо, не мог и помыслить, что с десятилетиями их число и аппетиты вырастут настолько, что им придется бороться за «эксплуатационные участки».

«Злободневность» агитбригадных выступлений подкреплялась также сатирой на поджигателей войны и политических интриганов Запада. В лучшем случае дань «холодной войне» вносилась в виде подражаний куплетам любимца публики Ильи Набатова[87] и миниатюр эстрадных драматургов, а в худшем — в виде зарифмованных филиппик в адрес Маршалла и прочих «родственников дяди Сэма». То, что изображавшаяся международная ситуация оставалась принципиально чуждой как исполнителям-агитбригадчикам, так и зрителям, не делало политсатиру нежелательной для публики. Как раз наоборот, ибо несравненно комфортнее внимать разоблачениям «врагов» тамошних, нежели здешних.

«Злободневной» считалась и эстрадная юмористика — скетчи, одноактные комедии, куплеты, басни, фельетоны на темы быта. Дружно смеясь над тещами и управдомами, грубыми буфетчиками и выпивохами, послевоенные зрители хотели забыть о разворачивавшейся у них на глазах подлинной национальной трагедии — разломе поколения Победы. «После такой веры друг в друга снова брат вставал на брата, снова страна кишела „изменниками“. Карьера становилась жизненной программой молодежи, всюду проникало лицемерие».[88]

В 1952 г. на XIX съезде КПСС Г. Маленков посетовал в отчетном докладе ЦК на отсутствие сатиры и заявил, что «нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед».[89] Вряд ли кто-нибудь из клубных сатириков в поисках материала собирался внимательней присмотреться к сановному «поклоннику» Щедрина, однако журнал «Клуб» поспешил с разъяснениями «О критике и самокритике». В который уже раз читателю недвусмысленно дали понять, что заботу о критике берет на себя партия, ибо кто, если не она, разгромил бы космополитизм в литературе и искусстве, выявил бы «ошибки» в философии, био-

логии, языкознании, физиологии и политэкономии. Народу же повышать «бдительность и непримиримость» надлежало на путях самокритики.[90]

В середине 50-х гг. сатира действительно быстро пошла в рост, что объяснялось, конечно, не демагогическими заверениями Г. Маленкова, а смертью Сталина, начавшимся обновлением жизни. Уже только то, что прекратились массовые репрессии, что опоздание на работу перестало квалифицироваться как «измена» со всеми вытекающими из этого последствиями, открывало простор для развития агитбригад.

На сентябрьском (1953 г.) Пленуме ЦК КПСС Н. С. Хрущев «первый сказал то, что все знали, но о чем нельзя было даже думать, — что люди на селе живут плохо, бедно, униженно (...), замучены налогами и поборами, что в колхозах народ не хочет работать и жить, уклоняются и разбегаются, несмотря на то, что им, лишенным паспортов, предписана оседлость».[91] Хрущев уяснил для себя и разъяснил другим, что колхозникам надо платить за труд. Сельское хозяйство стало стремительно набирать темпы. И, кажется, можно было уже немного верить статистике, зафиксировавшей чуть ли не многократный рост числа сельских агитколлективов.[92]

Но не только и даже не столько материальными стимулами и раскрепощением колхозников объяснялся агитбригадный бум на селе. Была и другая причина — начало новых хозяйственно-политических кампаний: в кратчайший срок догнать и перегнать Америку по производству мяса и молока, расширить площади под посевы кукурузы, освоить целинные земли Казахстана и Западной Сибири. Хрущеву, кинувшему клич, необходимо было раскачать массы. И это ему удалось сделать. От желающих отправиться на целину не было отбоя, и «не осталось, наверное, колхоза и совхоза, который не объявил бы своих намерений (и, конечно, выкладок) в отношении Америки».[93] Нет ничего удивительного, что не осталось и агитбригады, которая бы не призывала «ее, проклятую», догнать и перегнать и не пела гимны в честь новой «царицы полей», как это, к примеру, делали клубные энтузиасты из села Великий Раховец Закарпатской области:

Мы посеем кукурузу
Ровными квадратами,
Нам механика поможет
Стать тогда богатыми.
Сеять больше кукурузы —
С кукурузою дружить,
Значит, с салом, значит, с мясом
Всей стране Советской быть.
Как решил партийный пленум,
Так оно и будет,
Потому что за работу
Дружно взялись люди![94]

В этих куплетах было все, что требовалось организаторам кампании: и упование на кукурузу, и ставка на квадратно-гнездовой метод сева, и надежда на чудо-технику, и, само собой разумеется, вера в мудрость партийных решений и в человеческий фактор с его извечным «огоньком» в сердцах «бодрячков», подсвечивающим мрачноватый и не снятый с повестки дня сталинский лозунг «Кадры решают все!».

Коль скоро дело было опять в людях, которых нужно только смелее выдвигать, вдохновлять, поощрять с трибун и подмостков, гнать, стыдить, обвинять в непатриотичности, но без оргвыводов, то в сельских агитбригадах мало что изменилось. Они продолжали выискивать корень зла и ростки добра в односельчанах, а примером в этом служил Хрущев — страстный охотник «подбрасывать ежиков», показывать «кузькину мать», брататься с передовиками колхозных полей и ферм.

В программах-концертах все еще много места занимала частушка, однако появились и эстрадные миниатюры на местную тему, от которых был один шаг до обозрений, и к тому же прочно закрепился театрализованный конферанс. Но в то время, когда Василий Теркин, продолжая свою самостоятельную жизнь на клубной сцене, любовался початком кукурузы или обрушивал свой незлобивый гнев на сломавшего комбайн механизатора, рвался, наконец, на целину,[95] — создатель «книги про бойца» уже отправил своего героя в преисподнюю. И вряд ли А. Т. Твардовский, написав «Теркина на том свете», смог бы уже сказать, что вновь вдохновился «полуфольклорной стихией». Между сатирой на общество, в котором человек отчужден от управления страной и им же произведенных благ, в смелой и несколько жутковатой критике Твардов-

ского и близорукой самокритикой народа была дистанция огромного размера. В быту, правда, появились первые анекдоты и вольные частушки про кукурузу и Хрущева, но в агитбригадных программах им, разумеется, места не было, ибо там труд и люди продолжали дивное диво творить. Уделом агитбригадной самодеятельности по-прежнему оставались «воодушевляж» и констатация местных фактов.

После того, как селу дали почувствовать хозяйскую самостоятельность (от которой было рукой подать до идеи распустить колхозы, с которой, кстати, многие крестьяне прошли всю войну), началась новая волна продразверстки — и деревня подошла к очередному акту своей трагедии. Примечательно, что в «интермедиях» между актами этой трагедии крестьянства неизменно участвовали агитбригады. Поэтому не было ничего удивительного в том, что на селе вслед за городом заговорили о возрождении живой газеты и «Синей блузы» времен индустриализации и коллективизации. Иначе, видимо, и быть не могло, если вспомнить, что Хрущев входил в команду, «которую Сталин набирал и воспитывал специально для уничтожения нэпа и строительства лагерно-казарменного социализма». Первый секретарь ЦК в середине 50-х гг. повторил лозунги «ранней своей юности»,[96] а клубное руководство в ответ приветствовало воскрешение боевого агиттеатра.[97]

Авторы статей и книг о сельских агитбригадах не скрывали своей радости по поводу возвращения коллективов к цельным агитационно-эстрадным представлениям,[98] унаследовавшим «от живой газеты только самое лучшее — актуальность, оперативность, искусство яркого, броского плаката, умение бить в цель, смело вторгаться в жизнь».[99] Но этого было мало, и они по возникшей в эпоху «расцвета народного творчества» традиции хотели привязать современные агитбригады к народному искусству, не удовлетворяясь уже одними только частушками и поговорками.

Агитбригадчики из колхоза им. Ленина Курганинского района Краснодарского края вспомнили про когда-то использовавшуюся в фольклорном театре «подзорную трубу», через которую герои обозревали происходящие в окрестностях события. Однако труба из народной разбойничьей драмы была значительно «усовер-

шенствована», что отразилось в ее новом названии: «подзорно-надзорно-прозревательно-задевательная труба».[100] В других местах обозрения готовились с участием Петрушки, как это делали кукловоды-агитбригадчики колхоза им. Буденного Пластуновского района в том же Краснодарском крае или участники самодеятельности подмосковного совхоза «Поля орошения».[101] Агитбригада Новодугинского района Смоленской области в программе «Догоним Америку!» вспомнила о гиперболах из народных представлений «Барин» («Колос от колоса — не слыхать человеческого голоса») и родила такой каламбур:

Вот косили, так косили,
Накосили сотни га,
Только сена накосили
Со ста га по два стога.[102]

Примеры продолжали медленно стекаться в столицу, где специалисты снова торопились объявить агитбригадное искусство эстрадным по форме и народным по духу, не понимая, что можно предельно фольклоризировать эстрадные формы, но народности от этого нисколько не прибавится, если, конечно, не подменять ее верноподданничеством. Его-то в «народных» агитбригадах и стремились засвидетельствовать популяризаторы-методисты.

Однако исторические уроки вырисовывались столь же красноречивые, сколь и горькие: организованная клубная агитсамодеятельность активизируется руководством (без видимого сопротивления снизу, а нередко и сопровождаясь массовым энтузиазмом любителей, не ведающих о полной несвободе своего творчества) именно тогда, когда особенно настойчиво сверху ограничивается подлинная самодеятельность народа, и, чтобы не вызвать подозрения, ангажированное любительское искусство усиленно декорируется под «народный», «фольклорный» фасад.

С середины 50-х гг. агитбригадное творчество с периферии художественной самодеятельности, особенно городской, достаточно быстро стало перемещаться к центру, что наблюдалось не только в РСФСР, но и в других союзных и автономных республиках.[103] Чем больше в участ-

никах пробуждалось жизненной энергии и искренности, чем скорее они освобождались от комплексов и страхов, тем энергичнее любители открывали художественные, социально-психологические возможности, таящиеся в агитбригадном искусстве. Оно им представлялось уже не столько озвученной литературной самодеятельностью, сколько явлением эстрадного театра.

Е. И. Собиневский, руководивший группой любителей эстрады и оперетты при Дворце культуры завода «Красное Сормово» (Горький), вспоминал, каким откровением для него явилась синеблузная программа агитбригады харьковского Дворца культуры «Металлист» (рук. С. Чадуков), увиденная на одном смотре в середине 50-х гг. Текст был газетным, а зрелище — сугубо театральным, номера рассказывали о разном и по-разному, а получился цельный спектакль. В коллектив Собиневский вернулся с мыслью об обозрении. Поиски привели к контакту с публикой, ставшему возможным благодаря атмосфере открытости, искренности, утвердившейся в обществе. Сначала придумали разговор ведущего со «зрителем» — актером в зале. Затем и вовсе решили сделать публику свидетелем сборов агитбригады в путешествие по заводу (таков сюжет представления), в ходе которого после сценок, реприз, пантомимических миниатюр, песен-перетекстовок «путешественники» неизменно оказывались на просцениуме, ища поддержки аудитории. Помимо атмосферы доверия и прямых обращений в зал вызвать соучастие сормовичей удалось благодаря узнаваемости жизненного материала. Однако контакт между актерами и публикой становился особенно сильным тогда, когда агитбригадчики интриговали зрителя по поводу местного факта, делали его на какое-то время неузнаваемым вследствие комедийного смещения в его изображении. На смену констатации фактов, информированию зрителя шла художественная интерпретация местных реалий, и даже самые робкие и во многом еще беспомощные попытки осмысления актерами живой жизни повышали заинтересованность аудитории.[104]

От штампов и боязни критики агитбригады предпочитали избавляться на миру. Художественная агитбригада клуба им. Калинина (Новосибирск) начинала представление сценкой, в которой высмеивалась «смелость» одного участника, охотно «критиковавшего» уборщицу и спасо-

вавшего перед начальством.[105] После такой самокритики участники не боялись уже критиковать бюрократов и местных начальников, значительно потеснивших в программах рабочих, бригадиров и вахтеров.

Если раньше клубные сатирики высмеивали нелюбезных продавщиц, то теперь уже отважились скосить взгляд и на прилавки, как это сделали создатели обозрения «Приятного аппетита» ленинградского Дома культуры пищевиков, спев «Шуточную-уточную» на мотив русской песни «Помню, я еще молодушкой была»:

Помню, я еще молодушкой была,
На мясной пирог знакомых позвала,
Забежала я в соседний гастроном
И увидела в отделе я мясном...
(на мотив песни «Летят утки»)
Лежат утки, лежат утки
И два гуся...
Эх!..
Посмотрела, помутился белый свет.
Жду я мяса, а его все нет и нет.
Всю-то ноченьку уснуть было невмочь.
Гусь второго сорта снился мне всю ночь.[106]

Перетекстовкой увлеклись тогда буквально все. Мелодия популярной песенки «Все хорошо, прекрасная маркиза» оказалась просто незаменимой для театрализованного телефонного рассказа о делах строительных и жилищных («Алло! Алло! Товарищ из барака!» или: «Алло! Алло! Вот дом многоэтажный...»), песни же из «Карнавальной ночи» подходили на все случаи жизни.[107]

Влияние на агитбригадчиков кинокомедии Э. Рязанова, вышедшей на экраны в 1956 г., сказалось и в заимствовании любителями идеи показать на сцене подготовку представления. Зрители получали возможность увидеть актеров такими, какими те были в репетиционно-повседневной жизни, что повышало доверие к ним.

В середине 50-х гг. не было, наверное, агитбригады, которая не подготовила бы обозрение-путешествие. Первопроходцем в этом считалась агитбригада «Веселый паровоз» свердловского Дома культуры железнодорожников им. А. А. Андреева,[108] хотя мотив путешествия издавна присущ «высокой» и массовой сатирической литературе, драматургии балаганного и профессионального театров миниатюр. И без «подсказки» свердловцев агитбригады

обратились бы к «путешествиям», позволявшим передать ощущение обновления, перемен и движения, в которое пришли все пласты общества, залежавшиеся за долгие тягостные годы террора. Но «путешествия» имели близкие концы — не дальше проходной, окраины колхоза, района, города. Не устремляясь в столицу, не выходя на большие жизненные просторы (в конце концов «за далью даль» открывалась крупным художникам), любители отказывались (да и были не в состоянии) углубляться в причины местных фактов, за мелким событием видеть серьезную проблему, за частным — общезначимое. В сторону от человеческих достоинств и недостатков авторы обозрений не отходили.

Оттого-то у агитбригадчиков бюрократами становились люди со скверным характером, штурмовщина (певцами коей были агитпропбригадчики времен первой пятилетки) возникала из-за нерасторопности начальства, а от таких «вредных» людей было уже недалеко и до второсортных гусей. Круг замкнулся — и в нем стало тесно. Участники корили себя за дефицит похвал передовикам,[109] но «перебор» с положительными примерами был бы губителен, ведь неминуемо возникал вопрос: если так много замечательных тружеников, то почему так плохо все еще живется? Чтобы избежать его, агитбригады предпочитали почаще останавливаться на людской «второсортице», которую можно было подать и ярче, и живее, и остроумнее, нежели «доску почета».

В 1957 г. в Москве состоялся городской конкурс агитбригад. На третий тур вышли коллективы Дома культуры 1-го ГПЗ, клуба завода «Динамо», клуба им. Ильича завода «Красный богатырь», института «Моспроект» (эстрадные ансамбли «Кохинор» и «Рейсшинка»). Вне конкурса были показаны работы коллектива медиков и номер из сатирического обозрения клуба МГУ — пародия-фельетон «Водные лекции» в исполнении Марка Розовского. С рецензией на страницах «Художественной самодеятельности» выступил Д. Заславский, один из самых одиозных журналистов. Он разделил коллективы на два типа — заводские и интеллигентские. О первых было сказано, что их обозрения «проникнуты теплой, искренней любовью к своему производству», что авторы и актеры не боялись «резкости в критике», называя «имена и рядовых рабочих, повинных в браке, и мастеров, и инженеров», что, нако-

нец, сатира участвовала «в борьбе рабочих и служащих за повышение производительности труда».

Переходя к программам интеллигенции, Д. Заславский заметил, что в них «производственные мотивы значительно слабее звучат»: «Их художественное мастерство, пожалуй, даже выше, но их лишь условно можно назвать агитационными бригадами: не всегда ясно, за что, собственно, они агитируют. (...) У них слабее чувствуется любовь к своей профессии, гордость за нее. Это скорее любительские коллективы общего эстрадного типа, чем агитационные бригады, связанные с производством.

От этого некая беспредметность сатирического смеха, — продолжал критик, подобравшись к спектаклю моспроектовцев. — Вот, к примеру, веселая, остроумная, задорная песенка „Принципиальная песенка об этажности“. Рефрен такой:

Многоэтажное строительство пошло,
Значит, нам туда дорога...

Следующий куплет гласит:

Подсчитали те дома
И сказали — ох,
Слишком много этажей —
Хватит четырех.

Рефрен:

Среднеэтажное строительство пошло,
Значит, нам туда дорога...

Ясно, высмеивается беспринципность, неясно — чья (...). Можно не сомневаться, что существуют беспринципные строители, их и осмеять бы, невзирая на лица (...). Так вообще смеется и Райкин, конечно, с большим мастерством».[110]

Автор рецензии не скрывал своего неудовольствия по поводу появления коллектива общеэстрадного типа. Отрицательные эмоции объяснялись просто: ему приходилось лукавить. Архитекторы, конечно, не менее заводчан любили свою работу, им только претила ситуация грубого вмешательства в процесс творчества, ограничения самостоятельности и самодеятельности. Не было,

наверное, в зале человека, который бы не догадывался, в кого метили сатирики из «Моспроекта» (ведь не они же назвали среднеэтажки «хрущобами»), но «принципиальному» рецензенту было бы спокойнее, если бы прозвучали имена строителей (стрелочников). Д. Заславский явил собой тот тип «критика-грамотея», к которому обращался А. Т. Твардовский во вступлении к «Теркину на том свете»:

Не ищи везде подвоха,
Не пугай из-за куста.
Отвыкай. Не та эпоха —
Хочешь, нет ли, а не та!

То, что времена менялись, любители почувствовали быстрее и острее, чем методисты и руководители от культуры. В ироническом замечании архитекторов «значит, нам туда дорога» был и весьма серьезный смысл. Своей программой они открывали путь в большую жизнь, они выходили за пределы «малых» проблем, местных фактов, мелких тем. Существенно и то, что этот путь начинается не из пределов клубной, институализированной художественной самодеятельности (т. е. агитбригад), а из среды бытового эстрадного любительства, к которому принадлежали капустники. Основу ансамблей «Моспроекта» составляли недавние студенты Московского архитектурного института — участники веселых школярских капустников, сохранявших связь с демократической смеховой культурой.[111] В то же время в других вузах Москвы, Ленинграда, Одессы, Донецка, Киева, Томска, Казани из актива студенческих капустников начинали постепенно складываться первые студенческие театры эстрадных миниатюр, которые во главе с эстрадным театром МГУ «Наш дом» вскоре составят альтернативное агитбригадам интереснейшее направление самодеятельной театрализованной эстрады.[112]

* * *

Клубная литературная эстрада в послевоенное десятилетие по-прежнему оставалась зажатой в тиски репертуарных требований. «Редко исполняются произведения политической сатиры, фельетоны, стихи поэтов — борцов за мир. В репертуаре художественного слова совер-

шенно недостаточно представлены стихи лучшего, талантливейшего поэта нашей советской эпохи Вл. Маяковского», — говорилось в Киеве на конференции по итогам республиканского смотра художественной самодеятельности (1951).[113] На свои сочинения Е. И. Мозарева из Лысково в 1952 г. получила следующий отзыв сотрудника Горьковского ДНТ: «Стихи устарели по тематике. Если писать о бедствиях и ужасах Отечественной войны, нужно противопоставлять им наш светлый сегодняшний день (...). Если Вам хочется писать на военные темы, возьмите Корею».[114]

В репертуаре любителей художественного слова не приветствовались не только военная тема и обращение самодеятельных поэтов к личному жизненному опыту, но, видимо, и классика с ее общечеловеческими ценностями. В Горьковской области на смотре сельской художественной самодеятельности (1947) из 152 чтецких номеров лишь 21 относился к русской литературе XIX в. и один — к зарубежной классике (монолог Отелло).[115]

Исполнение отрывков из драматических произведений не было редкостью среди самодеятельных декламаторов, большинство которых занималось под руководством режиссеров драмкружков. В рамках клубно-библиотечных и школьных литературных вечеров нередко случались совместные выступления чтецов с актерами. В клубе завода «Красный керамик» (Боровичи Новгородской области) в программах, посвященных Маяковскому, Горькому, Гайдару, А. Н. Островскому, после лекций следовали сцены из спектаклей и чтение отрывков из произведений авторов, а к некрасовскому вечеру была подготовлена инсценировка «Кому на Руси жить хорошо», в которой кроме драмкружковцев и чтецов участвовали хор и струнный оркестр.[116]

Во второй половине 50-х гг. в литературно-музыкальных композициях все заметнее стала проявляться тяга самодеятельных исполнителей к театрализации, к дополнению литературного материала элементами драматургии, к поискам сценографических решений программ, что, например, было заметно в работах студии художественного слова Днепропетровского Дворца культуры студентов.[117]

Интересные программы готовил Экспериментальный театр рассказа под руководством Н. С. Говорова, со-

зданный в 1952 г. при Ленинградском Доме работников искусств им. К. С. Станиславского (в коллектив входили как профессиональные актеры, так и любители). Эксперимент заключался в том, что литературный рассказ «ставился» в сценические обстоятельства, и он, сохраняя повествовательную форму, приобретал драматическую интонацию. Литературный рассказ (Горького, Шолохова, Чехова, Л. Пантелеева) превращался в событие, главными героями которого являлись рассказчик и его слушающий партнер, «отношения которых должны были логически и психологически оправдать возникновение рассказа».[118]

В конце 1957 г. после двадцатилетнего перерыва состоялся Всероссийский конкурс артистов чтецов, в котором принимали участие и любители. Представители клубной литературной эстрады выступили успешно, хорошую прессу имели Ю. Ольшевский (Москва), Б. Шульчев (Орск), Е. Хаустова (Мурманск), Т. Левкович (Ленинград), которые опирались не только на интуицию и эмоциональную увлеченность, но и на отменную технику речи.[119]

Удача конкурсантов-любителей не позволила, однако, говорить о значительных достижениях в жанре художественного слова, так как отрыв массовой чтецкой самодеятельности от талантливых лидеров оставался весьма заметным. В верхних эшелонах культпросвета заговорили о необходимости поднимать этот жанр, расширять сеть кружков, улучшать их репертуарно-методическое обеспечение, словом, создавался известный стандартизированный проект, коих насчитывались уже десятки и десятки.

В то же время стало заметно, что будущее клубной литературной эстрады не за учебно-тренировочными чтецкими кружками под руководством режиссеров драмколлективов и худруков клубов, заинтересованных прежде всего в дополнительной ставке, а за самодеятельными театрами поэзии и прозы. Вместо безрезультатного навязывания любителям театра чтеца как театра одного актера снизу шло осознание плодотворности коллективного драматургического воплощения литературы на непрофессиональной эстраде. Это ощущение усиливалось все возраставшим интересом публики к молодой поэзии, авторской песне,

творчеству тех художников слова, которые были исторгнуты из литературной табели о рангах.

* * *

В послевоенной Москве сразу в нескольких клубах были созданы цирковые студии, которые возглавили бывшие цирковые артисты-фронтовики. В 1946 г. в Доме культуры «Каучук» акробатикой и эквилибристикой с любителями стал заниматься Л. Мельников, а в клубе «Заветы Ильича» — В. Хилюта. В этих коллективах от подготовки отдельных номеров вскоре перешли к работе над тематическими театрализованными программами, что объяснялось популярностью в предвоенные и послевоенные годы представлений так называемого постановочного цирка, преодолевавшего аскетизм цирковых программ первой половины 30-х гг. (во многом благодаря всенародному успеху фильма «Цирк»).[120]

Создание любительских театрализованных цирковых представлений стало возможным еще и потому, что в новых коллективах практиковались комплексное обучение участников, одновременные занятия эстрадой, спортом, хореографией, драматическим искусством и различными цирковыми «дисциплинами» — жонглированием, вольтижной и силовой акробатикой, воздушной гимнастикой, клоунадой. Все основные жанры, кроме дрессуры и иллюзии, были представлены в спектаклях любительского цирка подмосковного города Видное, организованного в 1950 г. Т. Корхиной. Коллектив много внимания уделял сценическому решению программ, в основу которых были положены сказочные сюжеты.[121]

Времена, когда в концертах художественной самодеятельности с сольными и групповыми номерами выступали циркачи-одиночки и участники спортивно-акробатических кружков, медленно уходили в прошлое.[122] Несколько любительских цирковых коллективов было создано в 50-е гг. в Ленинграде, на Украине, в Эстонии.[123] Молодые рабочие Ростсельмаша в заводском парке сделали манеж, где на высоких металлических стойках укрепили трапеции, бамбук, другие снаряды для воздушной гимнастики. В городе Асбест на Урале при взрослом любительском цирке открыли детскую студию, программы которой сопровождал собственный оркестр.

Детский цирк, организованный при Бакинском трикотажном комбинате, выступал с сатирическими цирковыми обозрениями на местные темы.[124] Самодеятельный «Цирк на сцене» Дома культуры «Новатор» (Москва) к Всемирному фестивалю молодежи подготовил номера роликобежцев, гимнастов на трапеции, на туго натянутой и свободной проволоке.[125]

С укреплением материально-технической базы учреждений культуры постепенно становилось возможным вводить в цирковые программы любителей жонглирование, иллюзию, воздушную гимнастику, эквилибр на всякого рода пьедесталах, большие номера, требующие сложной аппаратуры. А названные коллективы 50-х гг. своей популярностью подготовили почву для бурного роста цирковой самодеятельности в 60-е гг.

* * *

В первые послевоенные годы в кукольном театре установилось господство натуралистического направления. Принципы актерского исполнения, режиссуры, декоративного оформления были полностью заимствованы из психологически-бытовых спектаклей драматического театра. Скульптурно-живописное решение голов, пропорции тела, рук, пальцев кукол в точности копировали живого человека. В репертуаре стали превалировать пьесы на современные темы; вновь, как и в конце 20-х гг., началась полемика со сказкой как формой, якобы не способной воплотить современную действительность, а потому второстепенной, а то и ненужной.[126]

Самодеятельные кружки к такому соревнованию с драматическим театром были не готовы, как, впрочем, и большинство профессиональных провинциальных коллективов кукольников. Если профессиональные труппы были вынуждены влачить свое «подражательское» существование, то любительские коллективы, начавшие было возрождаться после войны, прекращали свою деятельность. Кружки, продолжавшие работу, сталкивались с трудностями, аналогичными тем, о которых вспоминал С. Богорад, руководитель кукольного театра Дома культуры «Строитель» Комсомольска-на-Амуре, созданного в 1949 г.: «...шли по пути строгого „очеловечивания“ кукол. Художнику это хорошо удавалось, но не удовлетворяло членов

коллектива. Лицо у куклы „человеческое“, а тело, движения, мелкие детали, характеризующие образ, — кукольные».[127] Лишь единичным самодеятельным театрам кукол оказалось под силу добиться соответствия между пластикой и натуралистическим обликом персонажей, как, например, это было в спектакле «Аленький цветочек» (1951) кружка клуба Ленинградского завода радиоаппаратуры (руководитель — рабочий Э. Савицкий), участники которого хорошо освоили технику вождения тростевых кукол.[128]

Во второй половине 50-х гг. полемика между сторонниками специфики кукольного театра и сторонниками «современной советской темы» (так себя называли адепты натуралистической школы) закончилась поражением последних. В искусстве играющих кукол начались поиски новых изобразительных, пластических драматургических форм.

В клубах и дворцах культуры стали вновь открываться любительские театры кукол. Журналы регулярно сообщали о самодеятельных кукольных театрах в Мариуполе, Вильнюсе, Грозном, Никополе, других городах.[129] В первое время постановки сказок для детей и инсценировки русской классической литературы для взрослых напоминали наивные спектакли кукольных кружков 30-х гг. Возможно, поэтому в культурной программе Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве не выступали советские кукловоды-любители, хотя в рамках форума состоялась Международная встреча кукольников с показом любительских работ.[130]

География новых любительских кукольных театров быстро расширялась: Грузия, Чечено-Ингушетия и Марийская АССР, Красноярский и Краснодарский края, Омская, Куйбышевская, Саратовская, Пермская, Вологодская, Орловская, Пензенская области. Кукольный театр стал завоевывать популярность среди сельских жителей.[131] Лучшим детским кукольным коллективам был посвящен вышедший в Москве сборник статей «Кукольный театр в школе» (1959).

Вслед за Московским театром сатиры, вернувшим на сцену пьесы Маяковского, спектакль «Клоп» поставили в 1955 г. любители-кукловоды из ленинградского института «Гипроводхоз» (руководитель — инженер Абакумов),[132] а год спустя — московский самодеятельный ансамбль

«Строгановские куклы» (реж. Ф. Файнштейн).[133] Сатирическая тема, утвердившаяся на профессиональной и самодеятельной эстраде второй половины 50-х гг., стала главной в творчестве театра «Сатира в куклах» (город Жуковский Московской области), других любительских коллективов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Художественные агитбригады: Итоги смотра и пути развития. М.; Л., 1931. С. 16. См. также: За агитпропбригаду и ТРАМ. 1931. № 1. С. 35—38.

[2] Из беседы с А. Л. Рогачевым (Новосибирск, 1986 г.).

[3] *Авлов Гр.* Театральные агитпропбригады в клубе. М.; Л., 1931. С. 29.

[4] Художественные агитбригады: Итоги смотра и пути развития. М.; Л., 1931. С. 18—19.

[5] Рабочий и театр. 1932. № 23. С. 10.

[6] 1 Всесоюзная олимпиада самодеятельного искусства. М., 1932. С.18.

[7] Клуб. 1934. № 5. С. 53.

[8] Колхозный театр. 1934. № 1. С. 38.

[9] «Черные» и «красные» доски, как вспоминают герои романа Б. Васильева «Вам привет от бабы Леры...», «широко утвердились в общественном обиходе» начала 30-х гг.: «Доски эти висели в каждом учреждении, в каждом колхозе, заводе, школе — везде, где только работали и учились, — и на них регулярно заносились имена передовых и отстающих. Таковыми могли оказаться не только отдельные работники, но и фабрики или колхозы, а то и целые районы. Это начиналось как средство наглядной агитации, но очень скоро было принято решение о принудительном выселении „чернодосочных" колхозов. Таким путем убивали сразу двух зайцев: запугивали деревню, делая ее послушной и старательной, и обеспечивали многочисленные стройки первой пятилетки бесплатной рабочей силой, потому что на основании решения о выселении „чернодосочников" можно было отправлять куда угодно, хоть за Волгу, хоть на Урал, хоть в безводную Среднюю Азию. Но отправлять не с вооруженной охраной, а в окружении актива наблюдающих и агитирующих» (Нева. 1988. № 11. С. 71).

[10] *Алексеев С.* Искусство в социалистической деревне. М., 1934. С. 15.

[11] Народное творчество. 1937. № 4. С. 56.

[12] РГАЛИ, ф. 962, оп. 14, ед. хр. 73, л. 16—17.

[13] Там же, л. 6.

[14] Там же, л. 7.

[15] Известия. 1936. 20 нояб.

[16] Бакинский рабочий. 1939. 22 мая.

[17] РГАЛИ, ф. 962, оп. 14, ед. хр. 73, л. 15.

[18] *Аллахвердиев М.* Азербайджанская народная комедия // Фольклорный театр народов СССР. М., 1985. С. 165.

[19] *Шаповалов Г.* Самодеятельный народный театр и фольклор // Фольклор и художественная самодеятельность. Л., 1968. С. 132—133; *Савушкина Н.* Народные драматические и театральные традиции в современной деревне // Народный театр. Л., 1974. С. 162—163; *Рыжова Л.* Народно-праздничное ряженье в художественной самодеятельности // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (Фольклор и фольклоризм). Л., 1984. С. 39—46. В двух последних работах приведены материалы фольклорных экспедиций 60—70-х гг., но по ним видно, что новый вид ряженья появился еще в 30-е гг. Схожая трансформация ряженья в тот же период наблюдалась в мордовских селах. См.: *Брыжинский В. С.* Традиция и современность в народном драматическом творчестве Мордовии // Фольклорный театр народов СССР. М., 1985. С. 224—227.

[20] Цит. по: *Власова З. И.* Частушки для клубной сцены (Заметки о репертуаре) // Фольклор и художественная самодеятельность. Л., 1968. С. 100—101.

[21] РГАЛИ, ф. 962, оп. 14, ед. хр. 73, л. 6.

[22] *Власова З. И.* Частушки для клубной сцены... С. 103.

[23] Выступление агитбригад в Колонном зале Дома Союзов в мае 1940 г. было организовано в ответ на требования «Правды».

[24] *Мазаев А. И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975. С. 191—192.

[25] *Авлов Гр.* Клубный самодеятельный театр. М.; Л., 1930. С. 120.

[26] *Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 19—20, 32—33.

[27] *Петровский М.* «...Строящая и бунтующая сила» // Литературное обозрение. 1987. № 10. С. 40.

[28] *Сергеев Е.* Несколько застарелых вопросов // Новый мир. 1988. № 9. С. 145.

[29] Сталин, в отличие от Троцкого, не входил в список почетных членов «Синей блузы», публиковавшийся в каждом номере одноименного журнала.

[30] Луначарский о Ленине // Знамя. 1987. № 11. С. 13—14.

[31] *Марцадури М.* Игорь Терентьев — театральный режиссер // *Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1983. С. 72—73.

[32] *Пятигорская Г.* К проблеме построения действия в массовом театрализованном представлении // Проблемы развития современного эстрадного искусства. М., 1988. С. 86.

[33] В клубных литературно-музыкальных монтажах, посвященных 20-летию Октябрьской революции, такое «сюжетное» историко-хроникальное построение стало единственно возможным. Распространение подобных монтажей приняло «угрожающие размеры», органу ВЦСПС пришлось даже сделать внушение тем, кого этот факт некстати беспокоил (Клуб. 1937. № 16. С. 31—32).

[34] Народное творчество. 1937. № 4. С. 14.

[35] Там же. С. 14—16.

[36] *Пятигорская Г.* К пролеме построения действия... С. 93.

[37] РГАЛИ, ф. 962, оп. 14, ед. хр. 73, л. 9.

[38] РГАЛИ, ф. 673, оп. 1, ед. хр. 106, л. 8, 10.

[39] *Чудакова М.* Без гнева и пристрастия // Новый мир. 1988. № 9. С. 256.

[40] В год писательского съезда «Клуб» опубликовал несколько статей о литературных кружках и студиях: Клуб. 1934. № 6. С. 63—64; № 8. С. 40—48; № 21—22. С. 34; № 23—24. С. 67—68.

[41] Накануне I Съезда советских писателей центральные издательства выпустили в свет сразу несколько сборников («Смотр сил», «Рост», «Заявка», «Сдаем пробу», «Вступаем в строй»), составленных из произведений воспитанников литературных кружков: Клуб. 1934. № 8. С. 42.

[42] *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. М., 1987. С. 215—220.

[43] *Куприянов В.* Графомания // Литературная учеба. 1980. № 2. С. 210—211.

[44] РГАЛИ, ф. 962, оп. 14, ед. хр. 3, л. 9.

[45] Бакинский рабочий. 1941. 8 мая.

[46] РГАЛИ, ф. 962, оп. 14, ед. хр. 50, л. 3, 7.

[47] *М. Чудакова.* Без гнева и пристрастия. С. 257.

[48] Консультанты-педагоги много сил прикладывали к тому, чтобы обучить чтецов-любителей так называемой эпической интонации (Клуб. 1937. № 13. С. 38).

[49] РГАЛИ, ф. 673, оп. 1, ед. хр. 29, л. 3—4.

[50] *Липкин С.* Бухарин, Сталин и «Манас» // Огонек. 1989. № 2. С. 23.

[51] РГАЛИ, ф. 673, оп. 1, ед. хр. 100, л. 1.

[52] Об исчезновении из литературы 30-х—первой половины 50-х гг. повествования от первого лица (речи рассказчика) и «объективизации» авторского слова см.: *Чудакова М.* Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979. С. 197—198.

[53] *Чудакова М.* Без гнева и пристрастия. С. 259.

[54] РГАЛИ, ф. 962, оп. 14, ед. хр. 3, л. 8, 18.

[55] *Равич Н. А.* Пятилетний план циркового и эстрадного дела в СССР. М., 1930. С. 40—41.

[56] *Немчинский М.* На манеже цирка — артист. М., 1974. С. 16—17.

[57] Клуб. 1937. № 24. С. 39—40; Народное творчество. 1938. № 10—11. С. 73—77: ГА Нижегородской обл., ф. 2393, оп. 1, ед. хр. 22, л. 76.

[58] Клуб. 1937. № 3. С. 50.

[59] РГАЛИ, ф. 673, оп. 1, ед. хр. 96, л. 11.

[60] РГАЛИ, ф. 962, оп. 14, ед. хр. 150, л. 1.

[61] *Лепко И.* Волшебные бубенцы. Л., 1975. С. 74—84.

[62] Народное творчество. 1937. № 4. С. 12.

[63] Эстрада в театре кукол. М.; Л., 1941; Клуб. 1937. № 17. С. 52—53.

[64] *Гегелло Н.* Ширма поднимается выше. М., 1962. С. 4—16.

[65] Народное творчество. 1938. № 8. С. 55—56.

[66] Эстрада в театре кукол. М.; Л., 1941. С. 119—124.

[67] Клуб. 1934. № 4. С. 57—58; Народное творчество. 1937. № 7. С. 55.

[68] *Алексеева Л.* От рабочих кружков к народным коллективам. М., 1973. С. 128.

[69] Таким каталогом по существу является лекция М. П. Мазурицкого «Художественная самодеятельность в годы Великой Отечественной войны», изданная отдельной брошюрой в Московском гос. институте культуры (1985).

[70] РГАЛИ, ф. 962, оп. 14, ед. хр. 294, л. 5—10.

[71] РГАЛИ, ф. 962, оп. 14, ед. хр. 283, л. 1—10.

[72] *Твардовский А.* Как был написан «Василий Теркин» // Новый мир. 1951. № 11. С. 22.

73 *Глебов А.* Театр масс. Рукопись 1947 г. (Хранится в архиве ГРДНТ.) С. 202—203.
74 *Лепко И.* Волшебные бубенцы. С. 85—91.
75 *Смирнова Н. И.* Театр Сергея Образцова. М., 1971. С. 128—129; *Сперанский Е.* Повесть о странном жанре. М., 1971. С. 106.
76 *Кукаретин В.* Из истории агитационно-художественных бригад. М., 1975. С. 31.
77 Культурно-просветительная работа. 1985. № 5. С. 47—48.
78 *Мазурицкий М. П.* Художественная самодеятельность... С. 25; *Шехтман Л.* Искусство миллионов. М., 1968. С. 19.
79 ГА Новосибирской обл., ф. 1372, оп. 1, ед. хр. 9, л. 2, 22—24 об.
80 Походы агитбригад были распространенным явлением. См.: *Смельницкий Г. И.* Агитбригада крупным планом. Петрозаводск, 1986. С. 24—35; *Шехтман Л.* Искусство миллионов. С. 20; *Глебов А.* Театр масс. С. 211.
81 Русская советская эстрада. Очерки истории. 1930—1945. М., 1977. С. 385—386; *Филиппов В.* Музы на фронте. М., 1975. С. 139.
82 Надо ли нас бояться? (Беседа с историком М. Гефтером) // Век XX и мир. 1987. № 8. С. 44. Схожие мысли М. Гефтер высказал в статье «Судьба Хрущева» (Октябрь. 1989. № 1. С. 156).
83 ГАРФ, ф. 608, оп. 1, ед. хр. 44.
84 *Кукаретин В.* Наследники «Синей блузы». М., 1976. С. 19.
85 *Кукаретин В.* Художественная агитбригада. М., 1952. С. 8.
86 *Фролов Н.* Народная поэзия в творческой работе художественных агитбригад Алтайского края. М., 1952.
87 *Териков Г.* Куплет на эстраде. М., 1987. С. 137—139.
88 Надо ли нас бояться? С. 44.
89 Год спустя это высказывание стало темой популярной эпиграммы:

Мы за смех, но нам нужны
Подобрее Щедрины
И такие Гоголи,
Чтобы нас не трогали.

90 Клуб. 1953. № 2. С. 4.
91 *Стреляный А.* Последний романтик // Дружба народов. 1988. № 11. С. 191.
92 *Лютер А. И.* Агитационно-художественная бригада. М., 1957. С. 3—4.
93 *Стреляный А.* Последний романтик. С. 195.
94 *Кукаретин В.* Сельская агитбригада. М., 1956. С. 70.
95 *Лютер А. И.* Агитационно-художественная бригада. С. 84—85.
96 *Стреляный А.* Последний романтик. С. 222, 223.
97 Сначала журналы недоверчиво взирали на тягу агитбригад к живой газете и «Синей блузе» (Клуб. 1955. № 2. С. 7), но затем стали защищать эту тенденцию (Клуб. 1956. № 8. С. 24). В 1957 г. «Клуб» опубликовал даже воспоминания Бориса Южанина о «Синей блузе» (№ 3. С. 14—15).
98 *Лютер А. И.* Агитационно-художественная бригада. С. 87—89.
99 Клуб. 1956. № 8. С. 24.

[100] Опыт работы художественных агитбригад по созданию произведений на местные темы. М., 1955. Вып. 4. С. 30.
[101] Художественная самодеятельность. 1957. № 4. С. 48; *Лютер А. И.* Агитационно-художественная бригада. С. 72—73.
[102] *Бялосинская Н. Е.* Слово с делом подружились. М., 1959. С. 22.
[103] В 1956 г. в Эстонии работало всего 3 агитбригады, а через год уже 100 (Клуб. 1957. № 2. С. 25). Стали заявлять о себе латвийские коллективы (Художественная самодеятельность. 1958. № 7. С. 37). Агитбригады были широко представлены на смотре 1956 г. в Ташкенте (Клуб. 1956. № 2. С. 16). Возрождение агиттеатра наблюдалось в Бурятии (Искусство Бурятской АССР. Улан-Удэ, 1959. С. 200—201).
[104] Из беседы с Е. И. Собиневским (Горький, 1988 г.); Идет спектакль агитколлектива. М., 1958. С. 5—30.
[105] Идет спектакль агитколлектива. С. 39.
[106] Художественная самодеятельность. 1957. № 2. С. 24.
[107] Клуб. 1955. № 7. С. 12; 1956. С. 23; Художественная самодеятельность. 1957. № 5. С. 28; № 6. С. 17.
[108] Клуб. 1955. № 2. С. 8; *Бялосинская Н.* Веселый паровоз. М., 1956.
[109] На страницах журнала «Художественная самодеятельность» в этом признавались руководители агитбригад из Коломны (В. Ермолаев) и Первоуральска (Н. Матизен) (1957. № 6. С. 17; 1958. № 8. С. 29).
[110] Художественная самодеятельность 1957. № 1. С. 36—37.
[111] Идет спектакль агитколлектива. С. 70—87.
[112] О студенческих капустниках и обозрениях, зачатках стэмовского движения см.: Клуб. 1955. № 10, С. 19; 1957. № 2. С. 9—10; № 4. С. 22—23; Самодеятельность Ленинграда. М.; Л., 1957. С. 108—111; *Ардов В.* Разговорные жанры эстрады и цирка. М., 1968. С. 126; *Розовский М.* Самоотдача. М., 1976. С. 12—43; *Смельницкий Г. И.* Агитбригада крупным планом. С. 37—41; *Юнисов М.* Студенческие театры эстрадных миниатюр: К итогам Всесоюзного фестиваля СТЭМов 1987—1988 гг. М., 1988. С. 4—8.
[113] Клуб. 1951. № 1. С. 15.
[114] ГА Нижегородской обл., ф. 5857, оп. 1, ед. хр. 21, л. 45.
[115] Там же, л. 17 об.
[116] Клуб. 1951. № 6. С. 23.
[117] Художественная самодеятельность. 1958. № 9. С. 4.
[118] Театральная жизнь. 1963. № 19. С. 22; Театральный Ленинград. 1964. № 26. С. 7.
[119] Художественная самодеятельность. 1958. № 2. С. 12—13.
[120] Из бесед с руководителями самодеятельных цирковых коллективов Москвы. (Москва. РИИ, 1987.)
[121] Клуб и художественная самодеятельность. 1977. № 22. С. 25.
[122] В 1949 г. в концерте художественной самодеятельности Новосельского Дома культуры Псковской области участвовали трио акробатов, жонглер и клоуны с миниатюрой «Открытие театра» (ГА Псковской обл., ф. 1786, оп. 1, ед. хр. 29, л. 70). В городском смотре профсоюзных клубов Комсомольска-на-Амуре (1950) выступали акробаты-эксцентрики, клоуны и исполнительница пластического этюда «Каучук» (ГА Хабаровского края, ф. 1812, оп. 1, ед. хр. 4, л. 19—25).
[123] Советская эстрада и цирк. 1986. № 8. С. 20—21; Клуб и художественная самодеятельность. 1958. № 2. С. 36.

[124] *Славский Р.* Цирк нашего двора. М., 1961. С. 7.
[125] Советская эстрада и цирк. 1964. № 12. С. 24—25.
[126] *Королев Н.* Искусство театра кукол. Л., 1973. С. 15—16.
[127] Художественная самодеятельность. 1962. № 8. С. 37.
[128] Клуб. 1952. № 1. С. 16—17.
[129] Клуб. 1956. № 2. С. 23; № 3. С. 31; Художественная самодеятельность. 1958. № 5. С. 29; № 6. С. 42; № 8. С. 11.
[130] Художественная самодеятельность. 1957. № 3. С. 27—28.
[131] Самодеятельный театр кукол. М., 1961. С. 5—8.
[132] Клуб. 1955. № 4. С. 16—17.
[133] Из беседы с Ф. З. Файнштейном (Москва, 1987 г.).

С. Ю. Румянцев

МУЗЫКАЛЬНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ 30-х гг.

Уже I Всесоюзная олимпиада самодеятельного искусства (август 1932 г., Москва) показала, что разнообразнейшие жанры музыкальной самодеятельности становятся ведущей сферой массового художественного творчества. Вообще, многие явления художественной жизни тех лет оказываются связанными именно с музыкой, в том числе и с народным музыкальным творчеством.

Одно из самых простых доказательств этой мысли — сохранившиеся до наших дней общеизвестные художественно-образные эмблемы главнейших периодов истории страны. 30-е годы представлены прежде всего песнями, тесно связанными с кинообразами довоенных фильмов. И. Дунаевский, В. Захаров, М. Блантер, А. Александров... И. Юрьева, Л. Утесов, В. Козин, Л. Русланова, Л. Орлова, Н. Крючков, Б. Чирков, М. Бернес... Эти звукозрелищные песенные массивы были и остаются всеобщепопулярным художественным выражением «духа 30-х гг.», главных идеологических мифов времени и многих реальных особенностей массового сознания тех лет.

Тогда в искусстве закрепился образ поющего и танцующего народа, живущего счастливой и радостной жизнью. Мифологическая его природа сегодня очевидна. Но надо помнить, что резкое увеличение «массы музыки» в городском, сельском и армейском быту было обусловлено совокупностью объективных факторов. (Фольклор заключенных и спецпоселенцев составляет специальную проблему, которую невозможно рассматривать в таком музыкально-эстетическом контексте; см. об этом в I главе книги.)

Прежде всего необходимо отметить роль общественной системы средств массовых коммуникаций, обеспечивавшей не только тиражирование художественной продукции, но и реальную связь национальных культур народов

СССР. Радио, грамзапись, новорожденное звуковое кино — эти бурно развивавшиеся формы звуковой трансляции искусства[1] дополнялись системой «живого тиражирования», массой самодеятельных исполнителей.[2] И речь идет не о простом механическом сложении: в 30-е гг. выступления самодеятельных музыкантов по местному и центральному радио стали обычным, иногда и регулярным явлением.[3] В 1936 г. состоялся двухнедельный I Всесоюзный радиофестиваль, в котором приняли участие 40 радиокомитетов страны, выступило множество самодеятельных и фольклорных исполнителей и коллективов на 29 языках, собрав около 60 млн радиослушателей лишь в СССР.[4] А. Мар писал: «Если по своему содержанию радиофестиваль прежде всего явился смотром народного творчества, то в отношении исполнительском ведущее место заняла наша самодеятельность. (...) Ряд комитетов построил свои программы целиком из выступлений самодеятельности» (Днепропетровск, Сталино, Смоленск, Калинин, Александров-на-Сахалине и др.).[5] К 20-летию Октября был приурочен Всесоюзный радиофестиваль народного творчества, предварявшийся районными и республиканскими смотрами. Всего перед микрофоном выступили около 25 тыс. певцов, сказителей, инструменталистов, а лучшие из них были приглашены в Москву для участия в праздничных концертах.[6]

Обычными в фильмах 30-х гг. были «массовые музыкальные сцены» хорового пения, пляски или сольно-ансамблевые «музыкальные номера». Сюжеты многих популярнейших музыкальных комедий прямо связаны с историей самодеятельности («Веселые ребята», «Волга-Волга», «Музыкальная история» и др.). Во всех главное место занимали хор, духовой или джазовый оркестр, самодеятельная опера. Музыкальную основу составляла массовая, эстрадная или народная песня.

Непосредственная связь СМК с музыкальной самодеятельностью обнаруживалась в массовом перенимании «на слух» репертуара с громкоговорителя, пластинки, экрана. Престижнейшие тогда патефоны выпускались с комплектами грампластинок, фильмы (особенно в провинции) демонстрировались в течение многих месяцев подряд. Л. Орлова, рецензируя 2-ю олимпиаду художественной самодеятельности Черноморского флота (Севастополь, осень 1935 г.), писала: «Интересно отметить еще одну де-

таль — освоение самодеятельностью (...) музыки кинофильмов, распространеннейших граммофонных пластинок и вообще той музыки, которой широкий слушатель „питается“ в своей бытовой жизни. Тот же арт-джаз и целый ряд других (весьма многочисленных среди самодеятельности севастопольской базы) джазов по ходу исполняемых ими обозрений или просто в специальных выступлениях исполняют песенки Кости и Анюты из „Веселых ребят“, песенку Петера из фильма „Петер“, песню о Каховке из „Трех товарищей“, марш из фильма „Путь корабля“ и др. Большое распространение имеют фокстроты, танго и несколько вальсов-бостонов. Надо сказать, что большинство теаджазобозрений музыкально базируются на этом материале, популяризирующемся через оркестры фойе кинотеатров и граммофонные пластинки. При этом музыкальная „композиция“ этих музыкальных оформлений обозрений в большинстве случаев использует для финала... веселую колхозную или строевую частушку, украинскую или русскую народную плясовую и вообще подлинно народный материал».[7] И если в первой половине 30-х гг. в провинции и на селе «радио-граммофонные» стандарты сказывались на репертуаре еще мало, то к концу десятилетия их влияние стало всеобщим.

Другим фактором, определявшим ведущее значение музыкальных жанров самодеятельности, стала разветвленная система регулярных (практически непрерывных) концертных показов народного творчества. Грандиозные концерты-рапорты армейской и профсоюзной самодеятельности в Большом театре,[8] многодневные олимпиады областей, военных округов и флотов, республик, программы московского, ростовского, киевского, таганрогского, западносибирского, белорусского театров народного творчества — многие из этих монументальных мероприятий «освящались» присутствием высших партийных, государственных и военных деятелей. Основу программ «выставок достижений народного творчества народов СССР» составляли выступления хоров, оркестров, ансамблей и солистов-музыкантов. Не случайно именно в 30-е гг. закрепляется ироническое определение художественной самодеятельности — «все пляшут и поют» (заставляющее вспомнить знаменитое изречение Екатерины II: «...народ, который поет и пляшет, бунтовать не будет»).

30-е годы стали периодом «легализации» фольклора, массированного прорыва в культурный обиход страны его разнообразнейших песенно-музыкальных и инструментальных жанров. Опять-таки тут неоценимо значение СМК, прежде всего радио.[9] Революционное воздействие на «звукосозерцание» огромных масс людей (имевших возможность жить, слушать и петь) выступлений лучших народных музыкантов не подлежит сомнению. Характерно, что многие радиослушатели отдавали предпочтение подлинному, аутентичному фольклору. Так, некто Дмитриев из Ростова после первого радиофестиваля писал в редакцию: «...первый раз в жизни я слушал творчество Карелии. Даже в исполнении Ирмы Яунзем я не слышал таких прекрасных песен, как карельские». (В программе Карелии звучали народные песни, исполнявшиеся на кантеле колхозником Тупицыным, древние руны из «Калевалы» в исполнении объединенного колхозного хора, оркестр кантеле и т. д.) «Положительные отзывы большинства радиослушателей очень часто оказываются не на стороне больших ведущих городов, — писал Н. Кольцов. — Так, в первый день фестиваля, когда были даны передачи из Ленинграда и Карелии, подавляющее большинство радиослушателей с большим предпочтением отозвалось о карельских песнях и музыке. В передачах из Новосибирска положительную оценку получило только творчество ойротов и бурят-монгол».[10]

Повсеместное распространение аутентичных форм музыки и танца — в городах, на стройках, в армии — было первым результатом «взрывного» (впоследствии приведшего к подрыву корней многих жанров традиционной народной культуры) усиления миграции в масштабах страны. Большинство населения в 30-е гг. составляли сельские жители, крестьяне и их дети — независимо от того, где они жили и чем занимались. При всех деформациях фольклорного сознания, стремительном распространении первично-книжных, любительских форм бытового музицирования, утрате нравственной целостности традиционного мироощущения и самой народной культуры — все же певческие, музыкальные и пластические навыки этой культуры оставались живым достоянием быта широчайшего круга людей, быта не только праздничного, но и повседневного. Изменения в официальной политике по отношению к фольклору, не замедлившие сказаться и в «руково-

дящих установках» культурно-просветительной работы и художественной самодеятельности, вызвали интенсивную собирательскую и композиторскую деятельность профессионалов. Все это создавало условия и стимулы для актуализации устно-музыкальных навыков.

Хоры и ансамбли народной песни и музыки

Дело, однако, обернулось не совсем так, как мыслили его себе многие теоретики и руководители клубной работы. «Внедрение» многоязычного фольклора в репертуар традиционных клубных музыкальных коллективов (так же как и произведений советских композиторов в репертуар сельских кружков) шло далеко не семимильными шагами.[11] Зато действительно повсеместно стали возникать хоры и ансамбли народной песни, музыки, танца — или «синтетические» коллективы, объединявшие в одно целое эти виды творчества. Такие коллективы появлялись в городе и армейских частях, фабричных казармах и бараках строителей, при железнодорожных клубах, МТС, Дворцах пионеров...

Особенное развитие получили они в России, Чувашии, на Украине, в Белоруссии — регионах с развитой хоровой традицией.

Вначале они носили название «крестьянских», хоров «старинной песни» и даже... «хоров старичков». Ядро народных ансамблей составляли взрослые и пожилые рабочие и колхозники. Возникали они чаще всего путем самоорганизации, без участия специалистов-кружководов.

...В 1934 г. на открытой площадке московского парка Сокольники выступили два больших хора «старых кадровых рабочих и работниц Глуховской мануфактуры» (Ногинск). Рецензент отмечал, что программа их, включавшая сольное и хоровое пение, «вызвала у слушателей огромный интерес». Запевалами выступали «очень старые рабочие в возрасте 70—80 лет».[12] Об этом коллективе жителей фабричных Октябрьских казарм рассказывал в статье «Хор глуховских старичков» П. Сурожский. «Хор так и назывался казарменным. (...) 19 человек в возрасте от 40 до 50 лет, 12 — от 50 до 60 лет и 5 человек от 60 до 70 лет и выше. Есть в хоре бабушка, имеющая от роду 86 лет». Исполнение старинных русских песен (и новой

«Мы в деревне родились», точно отражавшей крестьянскую природу их искусства) расцвечивалось «мимикой и движениями», представлением «в лицах». Глуховцы «порой близки к театрализации, примитивной, но очень выразительной».[13] Однако в то время фольклорная природа и специфика таких — особенно городских — коллективов осознавалась далеко не всеми. Поэтому проявление естественных фольклорных навыков зачастую трактовалось как первоначальная ступень, с которой начинается путь к вершинам «подлинной» культуры. Отсюда и рекомендации, подобные выводам Сурожского: «Глуховскому казарменному хору, так прекрасно освоившему народные песни, нужно идти дальше, вводить в свой репертуар новые песни... Нельзя оставаться только в прошлом, нужно давать песню и музыку наших дней».

Пути врастания аутентичных фольклорных ансамблей в структуру художественной самодеятельности могли быть самыми различными. Неизменным оставалось одно: в самые тяжкие для крестьянства годы форсированной коллективизации и «раскулачивания», завершившиеся унесшим миллионы жизней голодом 1932—1933 гг., начался стихийный, не «сверху», а снизу стимулируемый рост певческо-музыкальных содружеств. «Великий перелом» хребта традиционной сельской культуры вызвал ответную реакцию, активизацию защитных сил организма культуры. Люди инстинктивно тянулись друг к другу, стремясь сохранить духовные опоры бытия. Фольклор оказался едва ли не важнейшей из них еще и по той причине, что его эстетическая сторона (в отличие, скажем, от всего церковного искусства) позволяла «зацепиться» за неровные берега канала новой жизни, сохранить в бурном потоке времени если не саму оседлость, то хотя бы ощущение связи с устоями национальных традиций. Традиционно локальные, укорененные в природной среде и бытовом укладе, фольклорные культуры вместе с их носителями срывались с привычных мест, мигрировали, пытаясь прижиться везде, где существовала хоть малейшая стабильность. Фабричная и армейская казарма, строительный и лагерный барак, клуб, система смотров и олимпиад — все это были «экологические ниши», где упорно укоренялся фольклор... Естественно, что наиболее успешно этот процесс проходил на селе — в колхозах, совхозах, под эгидой МТС или их политотделов.

В конце 20-х гг. возник небольшой ансамбль пожилых колхозников с. Александровка Воронежской обл. во главе с выдающейся песенницей Анастасией Родионовной Лебедевой. Собиравший народные песни художественный руководитель Государственного хора русской песни П. Казьмин, встретившийся с ансамблем, пригласил его в Москву, где он имел большой успех. Вскоре из квинтета образовался колхозный хор, сохранивший, однако, импровизационно-подголосочную ансамблевую манеру. А после выступления на 1-й областной олимпиаде пришла и слава, начались концерты, гастроли... Таким же путем «обрастания», столь напоминающего нынешние фольклорные ансамбли, ядра опытных мастеров возникли и другие известные хоры Воронежской обл., обеспечившие ей славу «песенного центра» России.[14]

Конечно, огромная масса народных хоров и ансамблей была далеко не однородной. Но сохранить абсолютную чистоту фольклорных традиций в условиях 30-х гг. было почти невозможно (за исключением настоящих «медвежьих углов», вроде гдовского «Сорокового бора» или «семейских» сел Забайкалья). Дело заключалось в том, чтобы не преступить черту, за которой начиналось перерождение, гибель аутентичного ядра народной традиции. Большинство коллективов, несмотря на все усилия по их «окультуриванию» и втискиванию в систему усредненных стандартов официальной «общенародной» культуры, все же находило способы противостоять эстетике вторичности («учебы»-подражания), которая столь характерна для среднего уровня «организованной» самодеятельности 30—50-х гг.[15]

Так, хор с. Полны (Псковская обл.), возникший еще в 20-е гг. «в непосредственном бытовом общении» на деревенских супрядках и свадьбах,[16] под руководством заведующего районным клубом с 1936 г. «регулярно разучивал (...) песни современных авторов». Но... усилия оказывались «почти всегда тщетными»: стандартный «рекомендованный» репертуар не вписывался в рамки живой местной песенной традиции. «Такая работа, разумеется, не приносила пользы хору, а, напротив, по словам певиц, „разладила“ их так, что понадобилось длительное время, чтобы „сызнова сладиться“. В результате композиторские песни хор „поет по-своему“: оставляя без изменений текст, певицы перекладывают его на другие напевы».[17]

В этой связи большой интерес представляет статья «О народной хоровой культуре» бывшего «проколловца», композитора А. Копосова, тесно связанного с музыкальной самодеятельностью России. В ней предложена одна из первых классификаций народных хоров, показывающая разнообразие отношений фольклорного ядра с типично самодеятельными формами творчества.

Основываясь на материале многочисленных олимпиад, он решительно выступал против все еще бытовавшей концепции ведущего положения в хоровой культуре страны «смешанного четырехголосного хора городского типа», на основании кризиса которого в 30-е гг. часто делались выводы о кризисе хоровой культуры в целом.

Простейший тип хора народной песни, по Копосову, — «это хор, обычно из пожилых (...), имеющий своей задачей исполнение местных народных песен без всякого (кроме костюмов) сценического оформления. Люди попросту, „без затей", с сопровождением или без него, поют народные песни, пускаясь в пляску. Пляшут обычно один-два человека, а остальные припевают или прихлопывают в ладоши... Поют эти хоры эпически спокойно, исполнение их очень музыкально. К лучшим представителям такого вида хорового пения можно отнести, например, хор колхоза „Красный перелом" Чигольского р-на Воронежской обл., под руководством А. Р. Лебедевой; хор Щетинского сельсовета Мяксинского р-на Ленинградской обл., хор села Сотницыно Сасовского р-на Рязанской обл., хор колхоза „Красный партизан" Брянского р-на Орловской обл., под руководством А. М. Шугаевой, и многие другие. Таких хоров много в каждой области. Они чрезвычайно живучи и творчески представляют собою вполне законченный вид народного хорового искусства».

Второй вид — «тот же хор народной песни, но с молодым или смешанным по возрасту составом. Разницу здесь составляет лишь то, что в работе такого хора (...) появляется движение, игра, пляска». Репертуар — местные игровые и плясовые песни, частушки. «Обычно имеется несколько ведущих плясунов и „игроков", но в массовых сценах и хороводах пляшет и играет весь хор. При этом в массовой пляске каждый (...) пляшет тот же танец, но со своими танцевальными приемами». Наконец, для игровых песен нередко вводятся 2—3 специальных «персонажа» (хор с. Гребнево Старожиловского р-на Рязан-

ской обл., песня «Спор барыни с мужиком»: «на кругу играет „барыня", ее „дочка" и „мужик"»). В репертуаре — и новые массовые песни советских композиторов («Песня о родине» Дунаевского, «Урожайная-плясовая» Васильева-Буглая, «Песня о челюскинцах» Новикова). Лучшие коллективы: хор колхоза «Октябрь» Кораблинского р-на Рязанской обл. (рук. А. И. Хренкова), с. Малое Маклашкино Марпосадского р-на Чувашской АССР под управлением А. Н. Торгаева, хор колхоза «Утренняя заря» Воронцовского р-на Воронежской обл. под управлением Ф. И. Миляевой и др.

Эти две наиболее распространенные формы имеют общие признаки: пение по слуху, руководители — сами колхозники или учителя, импровизационная свобода, многовариантность исполнения песен. «Именно эти хоровые коллективы, — заключал Копосов, — и являются носителями старой песенной культуры...».[18]

Далее он выделял «так называемые *театрализованные хоры* народной песни», распространившиеся «за последнее время». Начальный вид такой театрализации — «инсценирование песен» (старых и новых). Пение каждого куплета сопровождается «специальной мизансценировкой, движением, мимикой, жестами и плясками», а каждый участник «является не только певцом, но и актером». Отсюда — необходимость режиссуры, «заранее разработанного руководителем и активом кружка» плана. К костюмам добавляются грим, «предметы сельскохозяйственного производства», кумачовые лозунги и т. д.

Описав стиль избранного им в качестве примера колхозного хора Михновского сельсовета Смоленского р-на Смоленской обл. под управлением учительницы М. Г. Лукьяновой, Копосов писал: «Этот хор можно было бы назвать хором-зрелищем. Его надо не только слушать, но и смотреть, ибо каждая из исполняемых им песен представляет собою небольшую (...) музыкально-сценическую картину. (...) Михновский хор являет собою замечательный образец колхозной музыкальной эстрады».[19]

Но есть уже приметы и настоящего *«песенного театра»,* «интереснейшие творческие опыты создания (...) музыкально-театрального действа на народном материале». Далее автор рассказывал об инсценировке «Гдовская старина», о которой речь пойдет ниже, а также о распростра-

нении в колхозах и четырехголосных хоров смешанного типа.[20]

Проявляя поразительную живучесть, традиционная народная культура вступала во взаимодействие едва ли не со всеми основными жанрами клубной самодеятельности. Возникавшие переходные — полусамодеятельные, полупрофессиональные, «эстрадные», «театрализованные» — формы образовывали обширную буферную зону, внутри которой в 30—40-е гг. все же сохранялась живая душа фольклора.

Многие народные хоры «умудрялись» сочетать фольклорное и «городское» пение (соответственно — репертуар, тип сценического поведения). «Организованных хоров очень мало, и чаще всего это остатки церковных хоров, которыми руководят бывшие регенты, — писали Н. Брюсова, Е. Гиппиус, Л. Лебединский о Московской области. — Но иногда и такой, с большим влиянием церковного стиля пения, коллектив обладает способностью переключиться на совершенно другой лад и поет старые песни с такой же интересной полифонией и такими же запевами, как лучшие производственные коллективы...».[21] Об архангельской областной олимпиаде журнал «Народное творчество» писал: «...со многими участниками происходили своеобразные „метаморфозы“. Так, например, хор няндомских домохозяек (хор жен рабочих и ИТР ст. Няндома, рук. Е. М. Семенова. — *С. Р.*), из которых ни одна не знает нот, выступал, как и многие другие хоры и солисты, дважды в течение одного вечера: сначала хор в городских платьях исполнял произведения советских композиторов, затем, переодевшись в яркие сарафаны, пел старинные народные песни».[22] Конечно, здесь прежде всего сказывалось влияние городской культуры и самодеятельности. Однако постоянная борьба критики с «церковщиной» в массовом хоровом исполнительстве России, Украины, Белоруссии говорит о том, что и в городе, и на селе наряду с фольклорным достаточно хорошо сохранились и навыки «выметаемого» из быта духовного пения (особенно у женщин среднего и старшего возраста).

Изучение материалов журналов, смотров, олимпиад и т. д. позволяет, на наш взгляд, сделать следующие выводы:

— большая часть хоров и ансамблей народной песни и музыки исполняла свой «репертуар» на слух, в импровизационной манере;

— репертуар, костюмы и пластически зрелищное оформление в основном отражали особенности местной локальной традиции;

— характерным было обилие семейных и «соседских» разновозрастных групп естественно-бытового происхождения;[23]

— несмотря на концертно-сценическую форму «показа», ярко проявлялась бытовая основа творчества: свободный переход от пения к пляске, «невыдержанность» (смешанность) репертуара, обилие ситуативно-импровизационных моментов и т. д.;[24]

— «исполнение» сочеталось с активным песнетворчеством, созданием оригинального репертуара, в том числе крупных программ, музыкально-театральных композиций.[25]

И здесь особое место занимает феномен обрядового музыкально-хорового театра 30-х гг.

Обряд на сцене

«Весной 1939 года на районной олимпиаде в Брянске выступила группа певцов и певиц из села Дорожево. Кроме песен и частушек, дорожевцы показали самодеятельную „постановку“ — „Кострому“ — и сплясали русскую под аккомпанемент самодеятельных музыкальных инструментов. Ни эти инструменты, ни „Кострома“ (названная в протоколах «театрализованной старой песней») не были знакомы жюри. ...Село заняло на олимпиаде 2-е место, но (...) значение показанных образцов народного искусства не было осознано».[26] Речь шла о местном варианте древнего славянского обряда «Похороны Костромы» и кувиклах (русской «флейте Пана»).

Такие «сенсации» были редкостью. Зато десятки коллективов «ставили» на клубной и олимпиадной сценах свадьбу.[27] Исключительная роль свадебного обряда в славянском фольклоре хорошо известна; достаточно изучена и развитая песенно-музыкальная драматургия свадебного действа. Но место и функции хоровых инсценировок свадьбы в самодеятельном творчестве 30-х гг. настолько

значительны, что нельзя не отметить хотя бы основные моменты этой сложной, требующей специального фольклористического исследования проблемы.

Наиболее известной «свадебной постановкой» тех лет является знаменитая «Гдовская старина». «Советская народная музыкальная драма-импровизация»,[28] созданная крестьянами с. Подолешье Гдовского р-на Ленинградской обл., впервые была показана широкой публике на 1-й областной олимпиаде (1936), где была отмечена первой премией. Общественный резонанс спектакля был столь велик, что ВДНТ им. Крупской создал специальную бригаду в составе консультанта В. Всеволодского-Гернгросса и актрисы-режиссера В. Синицыной (Ленинград), а также московского композитора А. Копосова. После «улучшения» новый спектакль был показан в районе, Пскове, Москве, ленинградских Домах писателя, Красной Армии и флота, театральных работников, Выборгском дворце культуры, Дворце пионеров, а в апреле 1939 г. — в московском Театре народного творчества. Там он шел уже в «редакции» ленинградцев — литератора С. Рубена и композитора А. Глускина. Всего за 5 лет «Гдовская старина» прошла 125 раз.[29]

Уникальность этого хрестоматийного для культурной пропаганды 30—40-х гг. спектакля (и одноименного коллектива) в том, что его сценическая жизнь дает едва ли не полный спектр запутанно-противоречивых взаимоотношений различных традиций фольклора, самодеятельности и профессионального искусства 20—30-х гг.

Многие исполнители ролей «Гдовской старины» были участниками подолешских постановок фольклорных драм: «Ермак» (начало 90-х гг. XIX в.), «Лодка» (1898), «Царь Максимильян», «Кузьма Рощин» (1906). Среди этих ветеранов — Д. И. Завьялов, игравший рыцаря в «Ермаке», в 30-х гг. — сторож и «отец невесты»; постановщик инсценировок 1906 г. и исполнитель роли есаула Ф. Н. Никитин; бывший «разбойник» из «Кузьмы Рощина», ныне помощник заведующего сельской почтой И. Г. Рапин; кладовщик П. И. Романов — единственный исполнитель роли невесты Максимильяна, впоследствии — «колдун» в «Гдовской старине»...

Инициатором создания «Гдовской старины», руководителем хора в Подолешье, а ранее во многих других селах Гдовщины был крестьянский сын, учитель Захарий

Петрович Савельев. У спектакля 30-х гг. была богатая предыстория.

«В 1917 году вместе с группой вернувшихся с фронта солдат я приступил к организации Народного Дома „Звездочка". Открыли мы его в бывшем помещичьем имении Каменно. Оборудовали сцену, написали декорации, приобрели необходимый реквизит. В „Звездочку" записалось 300 человек, в большинстве своем молодежь. В театральный кружок вошли местные песенники, музыканты, плясуны и любители театрального искусства. Концерты и спектакли кружковцев привлекали огромное число зрителей. Здание Народного Дома не могло вместить и десятой доли желающих.

Сначала кружок пробовал свои силы на простых сценках, вроде „Тайга шумит", „Невинно казненный", „Двойники", „Мы и они", но когда он вырос и окреп, в его репертуар вошли пьесы Островского. (...) Народный дом „Звездочка" (...) пострадал от рук белогвардейских банд генерала Юденича, вторгшихся в Гдовский уезд в 1919 году. Здание „Звездочки" было разрушено, инвентарь разворован, библиотека сожжена, декорации и реквизит уничтожены. Участники кружка были выпороты плетьми». Позже «театральному кружку „Звездочки" выпала большая честь дать первый спектакль на торжествах по случаю освобождения Красной Армией города Гдова. В тот день Гдовский район посетил известный американский писатель Джон Рид. Он выступил на торжественном вечере... Затем состоялся концерт...».[30]

По С. Рубену, все родилось из бытовой ситуации: необходимы были деньги на ремонт школы, и Савельев решил устроить платный вечер (с. Добручи, 1924 г.). Пели сами родители, в том числе «небольшой хор старух и стариков, выступавший со старинными народными песнями» (преимущественно свадебными). «Незадолго до вечера, по идее кого-то из хора, разрозненные песни были объединены в одну небольшую инсценировку старинной русской свадьбы. Между песнями был вставлен разговорный текст... Получился одноактный музыкальный спектакль, построенный на местных народных песнях. Постановка прошла с таким большим успехом, что ее пришлось повторять чуть ли не каждую неделю».[31] В 1962 г. сам Савельев описывал все несколько иначе.

«В 1925 году в деревне Добручи, в шести километрах от Народного Дома „Звездочка", родился самодеятельный художественный коллектив „Гдовская старина". Я был его организатором и художественным руководителем. Коллектив состоял из 29 человек, людей сплошь пожилых, в среднем не моложе 60-ти лет. А веселому балагуру и танцору Терентию было уже 105 лет! Начались репетиции в помещении школы. (...) К коллективу присоединились гусляры братья Смирновы. Под руководством Ильи Ивановича организовался ансамбль из 9 гусляров и 2 рожечников. (...) Репетировали долго и упорно. Наконец концерт-ансамбль был готов. Из заветных сундуков были вытащены сарафаны, кофты, передники, ленты.

Сначала показали постановку местному населению. Успех был потрясающий. (...) Коллектив стал гордостью гдовичан, вокруг него начали объединяться лучшие песенники, музыканты и плясуны.

К первомайским торжествам 1925 года коллектив „Гдовская старина" был приглашен в Ленинград. Все десять выступлений в заводских клубах, в Большом драматическом театре и в Смольном прошли с огромным успехом. Первое мая мы встретили на трибуне у Зимнего Дворца...».[32]

Старейшие гусляры «Гдовской старины» — И. И. Смирнов, П. Е. Екимов — обладали многолетним стажем игры на гуслях. С 1921 г. существовал семейный ансамбль Смирновых, куда входили его жена, брат, два сына и дочь. Наряду с самодельными инструментами в Подолешье был уникальный, «из карельской березы, отделанный дубом» инструмент работы знаменитого мастера Андреева, сделанный им специально для И. И. Смирнова.[33] Корифеем местной традиции игры на гуслях и рожках был О. У. Смоленский из деревни Хворостово, в 13 лет ушедший на заработки в Питер. «Однажды его игру услышал владелец Народного Дома в Петербурге принц Ольденбургский и велел музыканту прийти к себе». Смоленский был принят в Народный Дом, долго выступал там, потом перешел в оркестр В. В. Андреева. В 1917 г. вернулся в родную деревню, активно участвовал в театральном кружке «Звездочки». «Его песни и игра были записаны на граммофонные пластинки, а сам он получил почетное звание народного артиста».[34]

Живые традиции народной драмы, «культурничество» сельской интеллигенции, разнообразный опыт бытового пения односельчан, местные традиции музицирования на гуслях, художественная реконструкция свадебного обряда как проявление инстинкта самосохранения в эпоху быстрого разрушения традиционного уклада крестьянской жизни...[35] Молодые традиции театрализованных хоров народной песни 30-х гг. Прямое участие профессионалов в создании «колхозного музыкального театра» (А. Копосов), упорные попытки совмещения традиций русской классической «песенной» оперы и «дивертисментов» XVIII—XIX вв., самодеятельных песенных инсценировок и эстрадно-музыкальных обозрений. Все это причудливо сплелось в «Гдовской старине» и особенно явственно выразилось в истории ее «редактирования», предопределившего, как вскоре выяснилось, дальнейшую судьбу коллектива...

В первоначальном своем виде самодеятельный спектакль включал 4 сцены (акта): «супрядки» (посиделки, гулянье), сватовство и «двухактную» свадьбу, завершавшуюся общей пирушкой. Актуальная тема «бесправия и эксплуатации женщин в доoктябрьском быту» и противопоставление ей образов «радостной жизни колхозного крестьянства страны Советов», да и сам сюжет (судьба бедной девушки, выдаваемой за нелюбимого, но богатого жениха) были едва намечены. Обрядовые сцены, импровизированные бытовые диалоги «игравших свою собственную жизнь» персонажей и общее упоение песней, пляской решительно преобладали.[36]

Но именно это и не устраивало «специалистов», вознамерившихся возвести обрядовую бытовую игру в ранг социальной драмы.

В результате работы бригады ВДНТ появился пролог «в форме народного советского сказа» — произносимый чтицей текст, в котором четко были расставлены все «идеологические акценты», а условная «Катя» представлена реально жившей когда-то девушкой. Через все сцены «красной нитью» был проведен ее трагический образ, в финале гуляли уже лишь друзья богатого жениха. Остальные не просто переживали драму неравного брака, но застывали «в оцепенении», прерываемом лишь «тихим причетом матери»... «Шаг за шагом коллектив уверенно идет от примитивного натуралистического воспроизведения об-

рядов и фактов к их обобщенному художественно-реалистическому показу», — писал С. Рубен.[37]

Решительной перекройке подверглась и музыкальная драматургия спектакля: изъято 7 песен, вставлено 12 новых, гусляры и гармонисты, ранее просто аккомпанировавшие пляскам и частушкам, стали исполнять самостоятельные музыкальные номера,[38] восполняя отсутствие «сквозного развития». Вместо 29 музыкальных номеров стало 49. Полностью перемонтирован I акт, в финале которого появилась печальная протяжная песня «Ничто в полюшке не вянет», ранее открывавшая сцену «супрядок». Поскольку «мелодическое однообразие» местных свадебных песен III и IV актов приводило к «нестерпимому единообразию и скуке», а то, «что в быту, в жизни раньше (...) имело какой-то свой смысл и значение», теперь явно обедняло «содержание музыкальной пьесы», были сделаны даже попытки улучшить свадебный фольклор Гдовщины путем введения трех песен других областей России.[39]

Естественно, все это вызывало «полное замешательство», конфликты с З. П. Савельевым, правильно «испугавшимся за судьбу „Гдовской старины“», решительные протесты кружковцев.[40] В бесконечных поисках компромиссов спектакль спасала лишь его не поддающаяся жесткой фиксации импровизационная природа, хранимая основными исполнителями-стариками. Но уже тогда, в 1936 г., «по заданию профессора Всеволодского-Гернгросса» произошло резкое омоложение состава,[41] общее число исполнителей выросло за счет молодежи до 60 человек. А вскоре коллектив приступил под контролем областного ДНТ к созданию «первого советского фольклорного музыкального спектакля, в котором будет показана радостная, зажиточная колхозная жизнь, любовь народа к Родине, к партии, к Красной Армии, к великому Сталину».[42]

В «свадебной эпопее» 30-х гг. хорошо просматриваются драматические переплетения психологических и социокультурных силовых линий эпохи.

Вульгарно-пропагандистская мифология «счастливой, радостной, зажиточной жизни» накладывалась на жизнеутверждающие смыслы древнего обряда. Тенденция к монументальной театрализации и суррогатно-праздничной эстрадизации песни, танца, музыки сталкивалась с естественной синтетичностью и праздничностью фольклора. Но с особой силой здесь проявилась витальная функция на-

родной культуры, объясняющая и «тайну» расцвета музыкальной самодеятельности 30-х гг. в целом. В экстремальных условиях разрушения всего уклада жизни, подрыва нравственных отношений человека к природе, труду, себе подобным, физического истребления носителей традиционной крестьянской культуры в процессе раскулачивания (по существу — раскрестьянивания), активной борьбы с «охранительными» и «классово чуждыми» явлениями в многонациональном народном творчестве — именно свадьба, сохранившая свою эмоционально-бытовую актуальность, стала той крепостью, в которой душа народа оказывалась хотя бы относительно защищена от агрессивной социально-культурной среды. И универсальная роль песни, и явно обозначившееся в середине 30-х гг. выделение индивидуального, сольного начала из единого «массово-коллективного» целого, наконец, противостояние импровизационно-авторского начала давящей силе унифицированных стандартов — все эти общие черты музыкальной самодеятельности 30-х гг. не только «отразились» в хоровых спектаклях-свадьбах, но и обрели в них некий высший этический смысл.

Музыкальная самодеятельность в Красной Армии и на флоте

То исключительное положение, которое занимал в системе художественных ценностей 30-х гг. Краснознаменный ансамбль красноармейской песни и пляски под руководством профессора-орденоносца А. В. Александрова, объяснялось не только пропагандистскими установками, но и реальным значением армейского самодеятельного творчества.

Находясь в особом, даже привилегированном положении, красноармейская и краснофлотская самодеятельность вмещала весь спектр специфических для 30-х гг. тенденций и форм развития музыкального и музыкально-пластического массового творчества: от «низовых» (фольклорных, бытовых, индивидуально-любительских) до «высших», академических жанров. В универсальных условиях армейского уклада нивелировались национальные и региональные различия, противоречия между городом и селом, столицей и периферией, «клубными комбинатами

самодеятельного искусства» и скромными кружками. На всех армейских и флотских олимпиадах рядом с солистами и ротными ансамблями выступали сотенные и тысячные сводные хоры, оркестры, ансамбли песни и пляски, мощные эстрадные группы. Директивно-приказной стиль руководства и контроля исключал крайние проявления «уклонов», ограничивал «экспериментальный произвол». Армейская самодеятельность пользовалась огромным авторитетом, санкционированный ею репертуар и формы его «подачи» тиражировались по всей стране. Дома Красной Армии и флота (ДКА, ДКАФ) были крупными, а нередко и крупнейшими центрами музыкальной культуры городов. Примером может служить не только знаменитый московский ЦДКА им. Фрунзе, но, скажем, и севастопольский ДКАФ.

В обширном обзоре музыкальной жизни Севастополя А. Лившиц прямо утверждал, что в ДКАФ «сосредоточено все лучшее, что имеется в этой области». В городе, где «нет ни одного хорового коллектива», ни солидного театра, ни симфонического оркестра, ни музыкального учебного заведения, а в деятельности КЭБ (концертно-эстрадного бюро) «процветает халтура», размах и мощь коллективов ДКАФ действительно впечатляли. Краснофлотский театр, симфонический оркестр в составе 50 человек, основной (45 чел.) и базовый хоры (до 200 чел.), авральный (50 чел.) и базовый авральный оркестры (200 чел.), концертная группа (пианисты, гармонисты, певцы, акробаты), ансамбль краснофлотской и красноармейской песни, оркестр пробочников, музыкальная студия с фортепианным и скрипичным классами...[43]

В репертуаре симфонического оркестра — 2-й фортепианный концерт Чайковского (солировал музыкальный руководитель ДКАФа, лауреат Киевской консерватории А. И. Корольков), симфония Калинникова и т. д. Ансамбль песни показывал три историко-героические постановки: «Флот в песнях», «Магнитогорск», «22-я Краснодарская дивизия в песнях».[44] Хор пел массовые песни, фрагменты опер «Евгений Онегин», «Князь Игорь», сложнейший хоровой плакат «Улица волнуется» А. Давиденко...[45]

Особый интерес представляли огромные самодеятельные эстрадно-джазовые коллективы — авральный и пробковый оркестры.

Состав аврального оркестра: домры, гитары, мандолины, балалайки, медные и деревянные духовые инструменты, шумовые и джазовые. Репертуар — преимущественно фокстроты. Выступление сопровождалось клоунадой — комическим диалогом «боцмана» и «капитана». В звучании периодически собиравшегося базового оркестра «благодаря большой звуковой насыщенности создается какое-то новое качество, создается новая форма исполнительства».[46]

А вот описание оркестра пробочников. «Краснофлотцы — человек 50 — держат в зубах простые бутылочные пробки и, ударяя по ним большими пальцами обеих рук, извлекают звук. (...) Это изобретение — выдумка самих краснофлотцев. Кроме того, несмотря на очень тусклый сам по себе звук пробок, „оркестр" звучит чисто и музыкально, вызывая большое внимание со стороны аудитории. Несмотря на всю свою примитивность, „оркестр" этот исполняет увертюру из „Кармен", „Колыбельную" Моцарта и т. п. Иногда пианиссимо доходит до такого предела и до такой тонкости, что просто поражаешься тому мастерству, какого добиваются рядовые краснофлотцы на этих примитивнейших „инструментах"».[47] Казалось бы, удивительная для нормативно-классицистской эстетики 30-х гг. модификация полублатных «зубариков» бурных 20-х гг., описанных Л. Пантелеевым и Г. Белых в «Республике ШКИД», и осуждавшихся уже в 20-х же «голосовых» инструментов примитивных «шумовиков». Однако командиры и краснофлотцы середины 30-х гг. не только понимали, но и любили эти общедоступные бытовые формы «инструментального музицирования без музыкальных инструментов».

На 1-й черноморской олимпиаде (Севастопольский ДКАФ, 23 ноября—1 декабря 1933 г.) помимо оркестра пробочников училища Береговой обороны им. ЛКСМУ, исполнявшего «Партизанскую» и вальс из оперы «Фауст», выступал и оркестр карандашников.[48] А в Москве на традиционном концерте в Большом театре в честь годовщины РККА знаменитый Чернецкий дирижировал «созданным им типом самодеятельного (ротного. — *С. Р.*) оркестра в составе группы духовых и бесконечного разнообразия самодельных народных инструментов: сопилок, мерлитонов, балалаек, гармоник, трещеток, самых

разнообразных ударных, звенящих и т. д.» — 500 человек красноармейцев и жен начсостава![49]

Все это — проявления охватившего всю страну увлечения джазом, приведшего к появлению десятков новых разновидностей вокально-инструментальных ансамблей и оркестров — «эксцентрических», «шумовых», «ротных», «авральных», «самодеятельных», «теаджазов» и т. д. Армия и здесь задавала тон — прежде всего за счет профессионального руководства, количественной мощи составов, отсутствия мелочной внешней цензуры. Самое же главное обстоятельство Л. Орлова формулировала так: «Подавляющее число (армейских) джазов дает обозрения на местные темы (...) В передовом активе теаджазов сосредоточены самые инициативные творческие кадры. Здесь вы найдете и своего поэта (каждый теаджаз «сочиняет» свою песенку, т. е. текст песни, «приспособленный» к какой-нибудь популярной мелодии), и своего рода „композитора“ или зав. музыкальной частью, компилирующего музыку, режиссера, художника и балетмейстера».[50]

Материалы армейских олимпиад и смотров, хроника журналов «Красноармейский клуб» (с 1937 г. — «Культработа в РККА»), «Музыкальная самодеятельность», «Советская музыка», «Народное творчество» дают представление о широте и яркости проявлений и других характерных тенденциях музыкальной самодеятельности 30-х гг. в армейском и флотском творчестве. Особое место среди них принадлежит «затейничеству» — широкой сфере «низовой» ротной самодеятельности, объединявшейся этим утратившим было популярность термином 20-х гг.[51] Им стали обозначать все формы индивидуально-бытового творчества красноармейцев: «частушечников, рассказчиков, раешников, исполнителей различных шуточных инсценировок и пародий, клоунад, лубков, представлений, имитаторов и звукоподражателей, трансформаторов, жонглеров, плясунов, акробатов, исполнителей, играющих на различных музыкальных инструментах собственного изобретения, виртуозов, играющих на народных инструментах, композиторов, сочинителей сказок, поговорок и т. д.».[52]

Здесь, так же как и в творчестве народных хоров и ансамблей, смыкались бытовое и художественное начала (хотя уже с явным преобладанием мужской традиции, несколько разбавленной, впрочем, усиленно вовлекаемыми в

массовую художественную работу «членами семей командного и начальствующего состава»). «Затейничество» отражало новое соотношение коллективной и индивидуально-эстрадной самодеятельности, общий «бум» сольного музицирования середины 30-х гг. Массовость этого творческого опыта миллионов молодых людей определила — наряду с монументально-смотровыми формами, обозрениями «теаджазов» и других эстрадных коллективов — характер фронтовой (а отчасти и партизанской) музыкальной жизни периода Великой Отечественной войны.[53]

О «почвенности» и широте размаха красноармейской затейнической музыкальной эстрады лучше всего говорят программы крупных олимпиад и торжественных концертов-показов.

...Октябрь 1933 г. Харьков. 1-я олимпиада Украинского ВО. Множество чечеточников, частушечников, «ротных самодеятельных» (шумовых) оркестров, певцов-солистов, плясунов. Свои стихи читали поэты-красноармейцы. Рисовали на сцене художники-моменталисты.[54] Конферансье — помначклуба Санжур, «лучший массовик», выступил с «опасным номером» моментального стихосложения.[55] Были здесь и дуэт губной гармошки с гитарой («Светит месяц», «Златые горы»), игра на «орехолофоне» (попросту — орехе) и «струнофоне» изобретателя красноармейца Кацнельсона, «Танец беспризорных» и т. д. и т. п.

...1938 г. Белоруссия.

На слете красноармейских затейников и солистов самодеятельной красноармейской эстрады были собраны многие номера из программ олимпиад Белорусского особого ВО: «эксцентрическая цыганская пляска» младшего командира Куприна, многочисленные танцевальные пародии, частушки, художественный свист и «вокальный джаз»,[56] столь популярный после триумфальных программ и фильмов с участием «Театджаза» Л. Утесова.

Аналогичные факты дают материалы олимпиад Сибирского, Приволжского, Северо-Кавказского и других округов, дивизионных и полковых смотров. Но этот слой низовой музыкальной эстрады, свободно и даже вольготно чувствовавший себя в армии, почти не проникал на страницы изданий, освещавших «гражданскую» (городскую и сельскую) самодеятельность.[57]

Самодеятельные композиторы

Прежде чем перейти к краткому рассмотрению основных тенденций развития традиционных жанров музыкальной самодеятельности в 30-е гг., остановимся еще на одной малоизученной, но крайне важной проблеме. Речь идет о широком развитии самодеятельного композиторского и аранжировочно-компилятивного творчества, существенно дополнявшего привычную по 20-м гг. практику бытовой «перетекстовки» и обретшие новый статус фольклорные формы песнетворчества.

В юбилейной статье «Музыкальная самодеятельность к 20-летию Октября» А. Живцов писал: «Музыкальная самодеятельность развивается по преимуществу в исполнительском плане. Но за последние годы замечается и большой количественный рост творческого, композиторского движения. Масса людей сочиняет песни, марши, вальсы, аранжирует народные песни, инструментует произведения классиков. Песни самодеятельных композиторов обычно являются откликом на злободневные, волнующие события. Эти песни зачастую разучиваются и исполняются местными кружками раньше, чем композиторы-профессионалы успевают написать свои песни на соответствующие темы. Конечно, преждевременно требовать от самодеятельных композиторов высоких достижений, сравнивать их с классиками. Их опусы еще подражательны, наивны, и все же трудно переоценить принципиальное значение этого явления: люди, которые прежде не умели написать свои фамилии, научились записывать свои музыкальные мысли».[58]

Принципиально важным здесь было именно появление письменных, нотных композиций наряду с традиционными видами устного и «полуустного» творчества (варьирование, наигрыши, попурри и монтажи, подтекстовки и т. д.). Свою роль сыграли не только овладение нотной грамотой (в кружках, студиях, «народных консерваториях» и т. д.), но и массовая публикация в прессе произведений народных певцов, ашугов, акынов, красноармейцев, рабочих, колхозников (преимуществено — поэтических текстов). «Письменный статус» становился не только престижным, но и привычным. Жюри конкурсов и местных олимпиад своим в общем доброжелательным отношением

также поощряли индивидуальную и коллективную композицию. К объективной причине — хроническому недостатку репертуара для неисчислимых вариантов самодеятельных составов ансамблей, оркестров и т. д. — добавился возросший престиж индивидуального (сольного) музицирования.

Еще в 1932 г. начала свою работу творческая консультация при массовом секторе Музгиза. Как сообщал в статье «О творчестве начинающих авторов» композитор В. Фере, 120 человек осенью 1939 г. присылали свои произведения — массовые песни, романсы, инструментальные сочинения для фортепиано, скрипки, мандолины, гитары... Отметив, что «общий уровень музыкальной культуры и даже простой музыкальной грамоты, к сожалению, довольно низок», Фере писал: «Большинство начинающих авторов легко попадают под влияние легкого жанра, насквозь пропитанного мещанскими настроениями. Пошловатые, банальные обороты, заимствованные из арсенала „жестокого“ романса, топорный, тупой аккомпанемент, ведущий свое начало от дореволюционных полек, вальсов и маршей, сентиментальная слезливость, находящая себе место даже в песнях, посвященных ударничеству...».[59]

О размахе этого движения свидетельствовали многие тысячи песен, поступавших в редакции центральных и местных газет, наперебой объявлявших открытые конкурсы на создание массовых песен.[60] И не случайно журнал «Музыкальная самодеятельность» в 1935 г. напечатал цикл бесед-консультаций Л. Кулаковского под названием «За массовое творчество в музыкальной самодеятельности». Основное внимание было уделено законам построения «красивой, (...) содержательной мелодии», соотношению музыки и текста.[61] Особую проблему составляло творчество мастеров народного пения. В 1940 г. ВКИ и Оргкомитет ССК открыли месячные курсы «композиторов-мелодистов», слушателями которых стали выдающиеся «народные профессионалы» — певцы и музыканты Узбекистана, Киргизии, Казахстана и других регионов с развитой монодической песенно-музыкальной традицией.[62]

Между этими крайними точками самодеятельного освоения «письменной» композиции — бескрайнее море фактов индивидуальных и коллективных опытов во всех жанрах.

Баянист А. В. Ковин (Березниковский р-н Архангельской обл.) на областной олимпиаде исполнял «самодельную» увертюру «Поход на рассвете».[63] Автором музыкальной комедии, поставленной силами армейской самодеятельности Белоруссии, был И. А. Мартинюк — будущий начальник особого отдела и по совместительству музыкальный руководитель ансамбля партизанской бригады «Пламя».[64] Оперетту собственного сочинения «Друзья» ставили красноармейцы Московской пролетарской дивизии...[65]

Самодеятельным было и большинство переложений симфоний, увертюр и т. д., исполнявшихся клубными духовыми, струнными, а иногда и «симфоническими» оркестрами,[66] не говоря уже о шумовых, ротных, авральных оркестрах, «джазах» и других эстрадных коллективах, приспосабливавших популярные мелодии к конкретному составу исполнительского ансамбля. Именно в связи с такой «аранжировочной» композицией «кустарей, дилетантов, потерявших связь с народным творчеством и не овладевших ни в какой степени профессиональным мастерством», А. Живцов в 1937 г. писал: «Чаще всего такими композиторами являются известные слои руководителей хоровых и инструментальных кружков. (...) Иногда сочинения руководителя кружка самим руководителем выдаются за творчество кружковцев, колхозников, за народные песни. Так и пишут: народная песня, музыка такого-то».[67] Это — тоже реальность 30-х гг., сохранившаяся до наших дней как совершенно обычное для массовой самодеятельности явление.

Вся эта разнородная и большей частью не сохранившаяся масса «самодельного», но ориентированного на профессиональную музыку репертуара составляла лишь один из потоков «композиторства масс».

Сотни, тысячи песен были сложены в крестьянских народных хорах. Хор А. Р. Лебедевой в содружестве с местным поэтом И. Ольховским создал известные песни «Мы про новую деревню», «А нам не о чем тужить», «Песня о летчиках», другой хор из Воронежской области (с. Гвазды) сочинил песню «Ударил час похода»,[68] в народном хоре Подмосковья под управлением П. Яркова родились «Новая Камаринская», «Трактор», «От старого к новому», знаменитая в послевоенные годы песенница А. Оленичева еще в 1932 г. сложила «лирический сказ» «Тракто-

ристка» («Ах, как по лесу да раздается гул тяжелых тракторов»), хор Скопинского р-на Рязанской обл. — песню «Колхозница Пелагея удала» (об ударнице Пелагее Левкиной)... О песнях такого рода было написано достаточно много, как и о новых историко-героических песнях о гражданской войне, героях-челюскинцах, пограничниках, боях у озера Хасан и с белофиннами... Зато абсолютно не разработана тема «неофициальной» оппозиционной народной песни.

О том, что она существовала, говорят лишь случайные упоминания в прессе 30-х гг. и современной мемуарной литературе. Многие из этих немногих сведений использованы в I главе настоящей книги. Здесь же приведем некоторые факты из статьи В. Чичерова «Фольклор как средство агитации и пропаганды».[69]

Среди упоминаний антиколхозных частушек, глумливых «славлений», антисоветских легенд, с одной стороны, и «разоблачительных» частушек, одических славословий, «сказов»-доносов — с другой выделяются два конкретных акта народного творчества, отразивших глубокий трагизм «реконструктивной эпохи».

...«Под Калугой в 1929 году выселялась кулацкая семья. Жена кулака в момент выселения из дома причитала. Причет был рассчитан на слышимость его окружавшими крестьянами. В нем она рассказывала о себе и о муже как о „тружениках“, которые всем и всегда помогали. Сила эмоционального воздействия ее плача была такова, что встал вопрос об оставлении их на месте. Только благодаря четкому рабочему руководству проводимой кампании (работу проводила бригада рабочих с завода «Каучук») раскулачивание было проведено». Ритуальный жанр плача был использован действительно в крайней, небытовой, смертной ситуации... Последний крик, вопль о помощи, обращенный к соседям, собратьям, людям. Но людям навязывали звериное...

Рыболовецкий колхоз «Коммунар» (Нижняя Волга, с. Камызяк). «Сын кулака Герман Дубовский, высланный на Север, прислал из Мурманска сочиненную лишенцами песнь, основным мотивом которой было следующее: „Загнаны в чужие горы, где одинокие страдают; неизвестно, удастся ли вернуться назад“. Эта длиннейшая песнь лишенцев была написана в стиле жестокого романса. Она вызвала слезы у некоторых поддавшихся кулацкой агита-

ции женщин ловецкого села наряду со знаменитым „Митрофановским кладбищем“, повествующим, как отец зарезал свою дочку на могиле ее матери».[70]

Комментарий Чичерова: «Классовый враг не только агитирует против деятельности советской власти в области перестройки государства. Он также стремится рядом приемов усыпить классовую бдительность у работников и отвести внимание от происходящей классовой борьбы. Вуалируя свои антисоветские настроения, он стремится вызвать к себе сочувствие. С этой целью он создает в своих произведениях свой образ как несчастного, обездоленного человека. (...) Это с успехом достигается посредством так называемого „жестокого романса“ (...) и блатной поэзии. Уркаганы, заключенные в тюрьме, Гоп со Смыком, гуляющие на воле, беспризорные и проститутки часто обрисовываются с большим художественным вкусом. Цитировать эту поэзию здесь не надо — она общеизвестна. (...) Она вызывает у масс симпатию к деклассированному классово-чуждому элементу современного общества, осуждающему социалистическое строительство, и в этом ее вред (см., например, «Бублики», «С одесского кичмана», «Матрос», «Ах, развяжите мои крылья», «Пойте вы, клавиши, пойте» и др.)».[71]

Самое же главное — в выводах и формулировках статьи проступает масштаб «борьбы на фольклорном фронте»: «Самотек в фольклоре больше нельзя уже терпеть. Надо взять развивающийся фольклор под постоянный общественный контроль». А борьбу с антисоветским фольклором надо вести «не запрещениями (...), а вдумчивым разбором его, поднятием политической сознательности масс, заменой чуждого нам фольклора ценным материалом».[72]

Проблемы репертуара

Отмеченные тенденции в развитии музыкальной самодеятельности 30-х гг. и прежде всего появление новых крупных жанровых массивов (народные хоры, ансамбли песни и пляски, разнообразные эстрадно-эксцентрические жанры) придали традиционной для «государственной» самодеятельности проблеме репертуара особую остроту. Она отразила сущность якобы созданной уже «общена-

родной социалистической культуры нового типа». Основными болевыми точками здесь стали: 1) необеспеченность «доброкачественным» репертуаром как новых, так и значительной части традиционных жанров и форм музыкальной самодеятельности, 2) явственно обозначившийся к середине 30-х гг. «репертуарный стандарт» в практике опорных жанров клубной самодеятельности (академических хоров, оркестров народных инструментов, оперно-вокальных коллективов, симфонических оркестров), 3) резкое расслоение практики массового исполнительства на повседневно-бытовой и официально-«показной» репертуарный потоки, 4) упорная, но бесплодная борьба с «чуждыми влияниями» в устно-бытовом музыкальном творчестве.

Репертуарный «стандарт» — прямое следствие бюрократической политики насаждения единых в масштабе страны «культминимумов»[73] и «образцов» — наиболее заметная, широко отраженная в литературе тех лет часть проблемы.

Секретарь ВЦСПС А. Аболин: «Мы требуем не особой самодеятельной музыки, но мы требуем полноценного советского искусства, мы требуем хорошей песни. Часто нас справедливо обвиняют, что программы почти всех выступлений вокалистов однообразны, что все басы исполняют арию варяжского гостя из „Садко“, „Узника“ Гречанинова, что драматические сопрано исполняют арию Лизы из „Пиковой дамы“, что все тенора поют арию (песенку. — *С. Р.*) герцога из „Риголетто“. (...) Нас правильно обвиняют в том, что в большинстве случаев инструментальные и хоровые кружки игнорируют произведения композиторов национальных республик, народные песни, музыку. Но в этом виноваты и наши композиторы, и особенно наши издательства».[74]

Профессор Н. Демьянов: «...нетрудно заметить частую повторяемость в программах разных кружков одних и тех же произведений». Особенно явен стандарт в разделах «песни народов СССР», «произведения советских композиторов».[75] Парадокс, однако, состоял в том, что высоко оцениваемая Демьяновым многостепенная система смотров, способствовавшая «отсеву из репертуара кружков сомнительных и недоброкачественных» произведений, сама же и поощряла стандартизацию. Приводимые им положительные примеры из области «освоения классического наследия прошлого» — исполняемые самодеятельными орке-

страми и хорами увертюры Бетховена («Эгмонт»), Моцарта («Похищение из сераля»), Россини («Вильгельм Телль»), части симфоний Шуберта («Неоконченная»), Бетховена (I и V), Чайковского (финал IV), сюиты из балета «Лебединое озеро», хоровые номера из «Бориса Годунова» и «Половецкие пляски» из «Князя Игоря» — неизменно фигурировали в программах лучших, образцовых, премированных на олимпиадах коллективов.[76] Сюда же можно добавить «стандарт среднего уровня» — «Турецкий марш» Моцарта,[77] «Военный марш» и «Музыкальный момент» (только фа-минор) Шуберта, «Венгерский танец» (только № 5) Брамса, марш из оперы «Тангейзер», увертюра к «Кармен» и ряд других популярных классических произведений.

Репертуар профессиональных и самодеятельных коллективов-«маяков», так же как и песенно-романсные и оперные «шлягеры», тиражируемые СМК, оказывался основным ориентиром для тысяч кружков, материалом для многочисленных, часто «по слуху» сделанных переложений.

Сочетание канонического принципа повтора, воспроизведения ограниченного круга образцов с их многовариантным «приспособлением», переложением, упрощением составляет суть сталинской концепции усредненной, адаптированно-препарированной культуры.

Интереснейший материал дает в этом смысле, например, программа областной олимпиады художественной самодеятельности вузов, техникумов и рабфаков Саратовской области (1938).

На всех концертах солистами, хорами и оркестрами исполнялись грузинская песня «Сулико» (в обраотке Мегреладзе), чечетки, лезгинки («горско-осетинская, кабардинская, дагестанская» и пр.). В репертуаре певцов-солистов преобладали сочинения Глинки, Чайковского, Мусоргского («Блоха»), Рубинштейна, Гурилева — и песни Покрассов, Дунаевского (в том числе из кинофильмов «Дети капитана Гранта», «Вратарь», «Цирк»). Те же имена и произведения были представлены в программах большинства струнных, духовых оркестров, джазов, оркестров народных инструментов.[78]

Но жесткие рамки репертуарных канонов отнюдь не исключали проявления репертуарной инициативы — особенно на индивидуально-бытовом уровне сольного во-

кального и инструментального музицирования, все более заметно выходившего на первый план городской музыкальной самодеятельности. Однако это разнообразие опять-таки складывалось в некий «общегородской стандарт» — стандарт «массовой культуры», быстрым развитием которой были отмечены эти годы. В этом смысле Саратов мало чем отличался от Москвы, Пермь — от Архангельска, Сталино — от Хабаровска.

Наоборот, программы сельских олимпиад и отдельных кружков, выступавших на областных олимпиадах вместе с городскими, отличались исключительным («местным») разнообразием при минимуме «обязательных» песен и инструментальных классических произведений.

Три директивно предписанных репертуарных блока — «подлинно народная музыка, песни и пляски народов СССР», «лучшие образцы классического наследия», произведения современных (советских) композиторов[79] — так или иначе осваивались в практике академических хоров, симфонических и струнных (народных)[80] оркестров, во множестве распространившихся повсюду оперно-вокальных коллективов, кружков и студий. А вот повседневный репертуар духовых оркестров и многочисленных разновидностей эстрадно-джазовых коллективов был объектом не ослабевавшей на всем протяжении 30-х гг. жесткой критики.

«Особенно плохо обстоит дело с духовыми оркестрами, густо затянутыми паутиной мелкобуржуазной „упадочной музыки", — писала в 1931 г. газета «Диктатура труда» (Сталино, Донбасс). — „Коломбина", „Баядерка", „Чары любви", „Скорбь о прошлом" — вот репертуар, которым забивают головы рабочим Донбасса наши духовые оркестры».[81]

А вот три примера из одного «срединного» 1935-го.

Ленинград, Балтфлот

«К сожалению, в репертуаре краснофлотской художественной самодеятельности еще много дряни и пошлости.

Младший командир Неверов играет на баяне. В его репертуаре — фокстрот „Голубая ночь", вальс „Мечты"... Краснофлотец Трофимов, имитируя гавайскую гитару, исполняет опять-таки „Голубую ночь" и фокстрот „Ша-нуар". Краснофлотец Васин играет на пианино... один старинный вальс, фокстрот „Ша-нуар".

В репертуаре джаза соединения зенитчиков — фокстроты „Париж", „Мастана", „Голубая ночь", „Счастливый путь"... Репертуар художественной самодеятельности Кронморгоспиталя еще более низок: фокстрот „Забвенье", вальсы „Снежинка счастья", „Желание", фокстрот „Ша-нуар", „Где бы ни скитался я...", „У самовара...".

Мы не против фокстротов. На кораблях и в частях Балтики созданы хорошие джаз-оркестры, исполняющие многие музыкальные произведения. Но странно, что, кроме „Ша-нуар", танго „Балалайка" и „Мастаны", в репертуаре джазов почти ничего нет. В репертуаре краснофлотской самодеятельности почти нет песен советских композиторов, боевых песен о Красной Армии. Не используются произведения классиков».[82]

Клуб им. Воровского (ст. Лихоборы Октябрьской ж. д.)

Маленький духовой оркестр, влачащий жалкое существование («50% инструментов требуют ремонта, остальные совершенно негодны»). В репертуаре — вальсы «Сиротка» и «Зели», фантазия «При лунном свете», фокстроты «Париж», «Шанхай», «Пеликан», «Ковбойский танец» и пр.[83]

Тамбовский лагсбор, смотр одной из частей

Программа джаза: фокстроты «Голубая ночь», «Мистер Браун», «Мурка, моя Мурка»...[84]

Все это было не только проявлением «массового дурновкусия и пошлости», «вредительской деятельности» халтурщиков-кружковцев, засилья «халтуры и пошлости» на профессиональной музыкальной эстраде.[85] Бытовое музыкальное сознание, питавшее творчество максимально приближенных к быту прикладных самодеятельных оркестров, оказывало сопротивление как попыткам абсурдного обытовления классики, так и «новой агитке», идеологической песенной халтуре, быстро вставшей на прочную профессионально-ведомственную основу. А рядом все шире разливалось море интонаций блатного и быстро формировавшегося лагерного фольклора, бытовых припевок и т. д. — всего, что могло «легализоваться» лишь таким хитроумным опосредованным способом.

Духовые оркестры (особенно в провинции) были, «как правило, профессионализированы».[86] Лишь единичные оркестры крупнейших «клубных комбинатов» столиц и промышленных центров («освобожденные» духовые оркестры

московских Автозавода им. Сталина, завода «Серп и молот», ленинградского Пролетарского завода и т. п.) профессионализировались как концертно-филармонические коллективы, исполняя такие труднейшие сочинения, как «Камаринская» и «Арагонская охота» Глинки, «Прелюды» Листа, увертюры к операм Бетховена, Моцарта, Россини, части симфоний Бетховена, Чайковского, Шуберта. Для тысяч обычных клубных кружков и оркестров «профессионализация» означала чисто коммерческую деятельность по обслуживанию бытовых и торжественно-праздничных нужд клуба, предприятия, города. Пожалуй, наиболее яркий пример существования между «землей» быта и «небом» искусства дает история лауреата первой премии краевой олимпиады духового оркестра «Ростсельмаша».

К середине 30-х гг. репертуар его включал «Концертный вальс» Глазунова, увертюры к операм «Вильгельм Телль» Россини и «Риенци» Вагнера, финал IV симфонии Чайковского. 10 человек из 28 рабочих-оркестрантов были «временно освобождены от работы на производстве». Но освобождение обернулось форменным рабством. Завком и администрация Дворца культуры «назначила членам кружка небольшую оплату (50—80 руб. в месяц) и на этом умыла руки: „Теперь, мол, оркестр у нас платный, он должен играть столько, сколько мы захотим». «А между тем, — писал автор статьи «33 выступления в месяц» А. Големба, — члены кружка вовсе не желают стать профессионалами, прямо заявляя, что терять свою квалификацию рабочих Сельмаша они не намерены и что игра в оркестре для них — дело любительское».

Протесты эти легко понять, прочтя признания музыкантов: «...я доволен выступлениями для масс, но мы уж слишком часто выступаем — каждый день, а иногда и два раза в день. Особенно тяжело бывает на похоронах. Мы постоянно играем на похоронах».[87]

На этом фоне безусловный интерес представляет деятельность сельских духовых оркестров, особенно в тех районах, где имелась развитая традиция фольклорного музицирования на духовых инструментах. Именно там бытовые формы духовой оркестровой музыки получали мощную художественно-эстетическую «поддержку снизу». Необходимый для полнокровного развития любого самодеятельного жанра расширенный художественный кон-

текст возникал естественным путем, без натужных попыток «прыгнуть выше головы».[88]

Одним из таких районов была Копыльщина (Белоруссия), в селах которой были широко распространены как ансамбли народных инструментов, так и духовые оркестры малого медного и малого смешанного состава. Большая заслуга в поддержании национальной традиции духовой музыки принадлежала уроженцу с. Песочное Н. Остройко. Выдающийся виртуоз-самоучка, он не просто изготавливал традиционные дудки, но создал целое семейство таких инструментов, отличавшихся как тембром, так и строем, диапазоном. «В 30-е годы, — пишет А. Л. Коротеев, — он изготавливал и раздаривал жителям края сопрановые дудки in C, in B, альтовые in F, басовые in F».[89] Созданный им после войны секстет «Копыльские дудари» (колхоз «Рассвет» Копыльского р-на Минской обл.) быстро стал одним из лучших самодеятельных коллективов республики.

Сильные духовые оркестры имелись и в селах кантонов Автономной республики немцев Поволжья. Один из них — пионерский духовой оркестр с. Паульское, Марксштадтского кантона (колхоз им. Ворошилова). «Руководитель этого детского оркестра — колхозник Давид Андреевич Гюнтер, музыкант-самоучка, научившийся в Красной Армии играть на всех духовых инструментах, обладает, безусловно, большими педагогическими способностями. Характерно, что все участники оркестра, за исключением одного кларнетиста, работают в кружке с момента его организации (апрель 1933 г.). Колхоз полностью удовлетворяет нужды кружка и не в пример некоторым правлениям клубов дает ему полную возможность нормально вести учебу, не перегружает выступлениями и т. д. Благодаря этому все 14 ребят — школьники старших классов колхозной школы — получают необходимые сведения по музыкальной теории, хорошо разбираются в нотах и накопили солидный репертуар».[90]

Эталоны и «маяки»

В системе клубной музыкальной самодеятельности страны наряду с армейско-флотскими коллективами ведущее место занимали хоры, оркестры и вокально-опер-

ные кружки крупных профсоюзных клубов, Домов и Дворцов культуры. Именно их действительно впечатляющие достижения позволяли говорить о «неуклонном росте художественного мастерства», повышении «качества самодеятельного творчества». Особенно выделялись клубные комбинаты Ленинграда, Харькова, Киева, Николаева, Орехова-Зуева, Сормова, Вичуги, Иванова, Москвы. Журналы 30—50-х гг. посвящали им целые монографии, из года в год выделяли в обзорах олимпиад, юбилейных статьях. Большинство коллективов этого рода возникло еще в 20-е гг., а некоторые, как, например, хор ткачей Орехова-Зуева под руководством А. Н. Гайгерова, — в начале века.[91] Это были лидеры музыкальной самодеятельности страны, поднимавшиеся к вершинам профессионального мастерства.

Преемственность традиций любительской культуры, обеспеченность помещениями, кадрами, репертуаром, инструментами, непосредственное общение с крупными композиторами и музыкантами-профессионалами, постоянство состава кадровых рабочих и служащих, почти обязательное «обрастание» дочерними коллективами и учебными группами, наконец, выдающиеся музыкально-организаторские способности руководителей — вот основные причины их успехов.

Реальные достижения реальных коллективов и «комбинатов» самодеятельного искусства усилиями прессы и организаторов культурно-просветительной работы не просто пропагандировались, но становились постоянными экспонатами «выставки достижений народного творчества СССР». При этом умалчивалось об огромном разрыве, который существовал между центром и периферией.[92]

Флагманом клубной самодеятельности по-прежнему был Ленинград — город, в наибольшей степени сохранивший одухотворенную искусством городскую среду, богатые традиции русской городской культуры, опыт 20-х гг. Исключительно важна была и преемственность руководства музыкальной самодеятельностью. Так, с первых лет Октября возглавлял хоровую самодеятельность И. В. Немцев (в 30-е гг. ставший заслуженным артистом республики). Многолетняя работа по совершенствованию организационной структуры — от небольших хоровых кружков

до общегородского Объединенного рабочего хора, тесная связь между руководителями хоровых и оперных коллективов крупных ДК[93] (А. Анисимов, И. Аркадьев, Г. Колышкин, П. Мостов и др.) позволяли добиваться выдающихся результатов. Мерилом мастерства стали совместные выступления с оркестром Ленинградской филармонии.[94]

Руководимый Немцевым хор ДК им. Горького постоянно выступал вместе с солистами в концертах (в том числе — в радиоконцертах), участвовал вместе с лучшими профессиональными хорами страны в I Всесоюзной хоровой олимпиаде (Москва, июль 1936 г.). Хор Выборгского ДК (рук. А. Анисимов) ставил I акт «Бориса Годунова». Знаменитый еще в 20-х гг. хоровой кружок завода «Красный треугольник» (рук. И. Аркадьев) после успешных постановок опер «Русалка», «Руслан и Людмила», «Кармен», «Снегурочка», «Князь Игорь» был реорганизован в оперно-хореографическую студию; в 1938 г. поставлен «Тихий Дон» И. Дзержинского.[95]

Особенностью ленинградской самодеятельности 30-х гг. можно считать уникальную полноту развития всех основных жанров «высокого» музыкального искусства. Академические хоры дополнялись симфоническими оркестрами, объединениями вокалистов, оперно-балетными коллективами, известными всей стране духовыми и народными оркестрами, камерными ансамблями. Мало было лишь хоров народной песни. Отсылая читателя к книге историка музыкальной самодеятельности Ленинграда В. Ильина, остановимся лишь на нескольких моментах.

Из нескольких десятков существовавших в стране самодеятельных симфонических оркестров, работа которых рассматривалась как один из важнейших показателей расцвета народной культуры, в Ленинграде действовало шесть. Особенно выделялись симфонические оркестры ДИТРа под руководством ученика Н. А. Римского-Корсакова Н. А. Сасс-Тисовского,[96] оркестр Дворца культуры им. Первой пятилетки под руководством ученика Сасс-Тисовского Я. Геншафта (в репертуаре — III и IV симфонии Бетховена, IV и V Чайковского),[97] оркестр Дома ученых под управлением дирижера Кировского театра Е. Дубовского, малый симфонический оркестр Выборгского ДК (рук. В. Субашнев).

Рядом с этими коллективами, отражавшими высокий уровень сохранности традиций любительского творчества

столичной интеллигенции, мог быть поставлен симфонический оркестр московского Дома ученых под управлением профессора В. И. Садовникова, прославившийся первыми в стране исполнениями «Пестрых картинок» Ипполитова-Иванова, «Крымских сонетов» Монюшко, оратории Гайдна «Времена года», оперы Перселла «Дидона и Эней» (совместно с хором).[98] Другой старейший московский симфонический оркестр (клуб им. Ногина, рук. профессор К. С. Сараджев) в составе «40 квалифицированных музыкантов-любителей и членов кружка» в 1933—1934 гг. провел цикл концертов из произведений Чайковского (к 40-летию со дня смерти композитора). В первом из них принимал участие прославленный виолончелист А. В. Растропович, солировавший в «Вариациях на тему рококо». В 1935 г. оркестр Сараджева сыграл новые, специально ему посвященные произведения Н. Мясковского и В. Шебалина.[99]

Уникальные условия существования столичных симфонических оркестров, «вписанных» в систему профессионального музыкального искусства, рождали даже такие «редкости», как «постоянно действующий струнный квартет» рабочих Оптического завода им. ОГПУ (Ленинград), многочисленные струнные ансамбли при симфонических оркестрах Выборгского ДК, ДК им. Первой пятилетки.[100]

В Ленинграде была впервые создана стройная система детской художественной самодеятельности, опробованы формы, ставшие основой послевоенных школьных «Праздников песни».[101] Здесь возник первый в стране Дом художественного воспитания детей (ДХВД), развернулась кампания по сдаче норм на значок «Искусство — пролетарским детям», начались регулярные «музыкальные культпоходы» в театры и концертные залы, по инициативе С. М. Кирова проведен конкурс юных дарований (1933—1934 гг.).[102] Регулярно проводились общегородские спевки школьных хоров, слеты пианистов, самоучек (играющих на народных инструментах) и т. д. Еще в 1933 г. ленинградский композитор В. Волошинов говорил о 200 детских оркестрах духовых и народных инструментов города, а также «симфоническом оркестре почти полного состава, самому старшему исполнителю в котором — 15 лет».[103]

Наконец, отметим бурное развитие студенческой самодеятельности и непосредственно связанные с ней новые

организационные формы самодеятельного джаза. В то время как в других городах джазы и эстрадные коллективы развивались хотя и бурно, но стихийно, в Ленинграде появляется самодеятельная джаз-студия (ДК Промкооперации, 1938 г.).[104] К концу 30-х гг. не только в Ленинграде, но и во многих других (особенно университетских) городах страны существовали мощные вузовские музыкальные «комбинаты», где хор соседствовал с джазом, симфонический оркестр — с духовым и народным.[105]

В целом же ни в одном другом городе страны не было подобной системы организации музыкальной самодеятельности, в которой столь решительно преобладала ориентация на ведущие жанры профессионального музыкального искусства.

Зато во множестве мест существовали крупные клубные комплексы, выдающиеся «образцовые» хоры, оркестры, ансамбли.

В Москве в числе других славились своими музыкальными коллективами клуб им. Русакова,[106] завод «Серп и молот»,[107] автозавод им. Сталина (бывший АМО).

Базой музыкальной самодеятельности завода-гиганта был знаменитый «краснознаменный духовой оркестр», отмеченный I премией и переходящим красным знаменем им. ВЦСПС на I Всесоюзной олимпиаде (основан в 1929 г.). Под руководством выпускника Московской консерватории В. А. Щербинина оркестр, в котором играли демобилизованные красноармейцы, рабочие, музыканты из других кружков, к пуску реконструированного АМО (1931) имел в своем составе уже 65 человек, а в репертуаре — «Итальянское каприччио» Чайковского, I часть V симфонии Бетховена, «Турецкий марш» Моцарта (исполнявшийся без дирижера), множество увертюр, песен, маршей. «Энтузиазм кружковцев был очень велик. Все выходные дни отдавали репетициям... часть ребят прямо с ночной смены шла на репетицию».[108]

К концу января 1933 г. 22 человека были освобождены от работы в цехах; завод получил свой штатный духовой оркестр, исполнявший такие сложнейшие произведения, как «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, финал IV симфонии Чайковского, «Прелюды» Листа, «Арагонскую охоту» Глинки, «Концертный вальс» Вебе-

ра... Коллектив обслуживал все торжественные вечера и массовые кампании в подшефных колхозах и совхозах, выступал на праздниках, имел «месячный план по обслуживанию цехов» и план радиовыступлений, отвечал за организцию и руководство цеховыми оркестрами...[109]

В другом автомобильном центре страны — Горьком — особый интерес вызывала деятельность симфонических оркестров Дома инженерно-технических работников (ДИТР) и иноклуба завода, а также оперные постановки в крупнейшем Дворце культуры им. Сталина (Сормово) и клубе ГАЗ.[110]

Широкой известностью пользовались также неаполитанский оркестр и хор калининской фабрики «Пролетарка»,[111] ярославский оркестр народных инструментов под управлением Е. М. Стомпелева,[112] «хоровой комбинат» города Вичуги (Ивановская обл.).

О хоровой самодеятельности этого старинного текстильного центра писали на удивление много.[113] В 30-е гг. внимание к культурным достижениям Вичуги — родины стахановок Дуси и Маруси Виноградовых — получало «политическое» обоснование. Сегодня главный интерес представляет непрерывность разнообразных традиций русского хорового пения и любительского творчества, сохраненная и приумноженная в годы тяжелейших социальных и культурных потрясений. Притом сохраненная в обычных, не столично-тепличных условиях.

Ядром самодеятельности фабрики им. Ногина, на которой тогда работало более 7 тыс. человек, был коллектив, созданный в начале 20-х гг. Его руководитель Иван Михайлович Смыслов окончил знаменитое московское Синодальное училище, где занимался у В. С. Калинникова, Н. С. Голованова, А. Д. Кастальского, Н. М. Данилина. Глубокое знание традиций духовного пения, обогащенное песенным опытом гражданской войны,[114] в Вичуге соединилось с давними традициями хорового пения рабочих бывшей мануфактуры Коновалова. И не только организационно-концертного, но и бытового. Учеба, концерты, гастроли хора Смыслова,[115] участие в «живой газете» — все это сочеталось с песнетворчеством, сочинением частушек и пр.

Поскольку хор «не имел возможности найти квалифицированного пианиста и остро нуждался в аккомпаниаторе», Смыслов организует небольшой домровый ансамбль,

который в 30-х гг. разросся до масштабов оркестра народных инструментов. «Струнно-хоровой» коллектив не ограничивался концертами, выступлениями на районной, областной, а затем и всесоюзной хоровой олимпиаде (1936). Частью его деятельности становится организация массового пения на праздниках и создание «дочерних» хоров в фабричных казармах, в том числе семейных рабочих ансамблей. Вскоре создается «детский отдел»: хор, шумовой оркестр, домрово-балалаечный и струнный ансамбль, композиторская группа, научно-техническая секция, собственными силами собиравшая «Терменвокс...».[116]

Разносторонен был репертуар «центрального» хора: хоры и хоровые сцены из опер «Руслан и Людмила», «Борис Годунов», «Русалка», «Евгений Онегин», «Свадьба Фигаро», «Тихий Дон», кантата Черемухина «Красной Армии», «Цыган» Шумана, «Улица волнуется» Давиденко, народные, советские и классические песни Бетховена, Глинки... «Дочерние» же хоры, используя широкий бытовой репертуар, в соответствии с установками времени «поднимались к вершинам музыкальной классики».[117]

Естественность взаимоотношений с окружающей средой, использование разнообразных бытовых певческих традиций и навыков, постепенное наращивание «художественного ядра» — вот причины быстрого восстановления хоровых традиций Вичуги в конце 40-х—начале 50-х гг.

«Единая многонациональная»

Одной из сложнейших проблем истории советской культуры 30—50-х гг. безусловно является национальная. Изучение материалов самодеятельного творчества народов и народностей СССР позволяет существенно дополнить складывающуюся сегодня картину. Масштабы очерка не позволяют уделить равное внимание всем регионам. Попытаемся поэтому выделить некоторые проблемные узлы.

«...реальная культура 30-х годов не была еще ни однозначна, ни однородна, как сейчас многим кажется (...), — пишет М. Туровская, — и отнюдь не исчерпывалась провозглашенным соцреализмом. Она хранила память многих культурных пластов (...), человек еще волен был выбирать „свой“ культурный ориентир. (...) „Упрощение“ в области

культуры достигло апогея в „кампании космополитов" конца 40-х, как террор в конце 30-х способствовал „упрощению" политической структуры до личного деспотизма. То, что можно назвать в полном смысле „сталинским стилем" (...), сложилось уже в послевоенную пору...».[118]

Развитие самодеятельного творчества в еще большей степени, нежели состояние профессионального искусства, обнаруживало колоссальное разнообразие исторически сложившихся типов художественных культур в союзных, автономных республиках, в национальных округах, областях, районах.

Так, на Украине еще в 20-х гг. сложилась глубоко своеобразная структура организации музыкальной жизни, в которой достаточно гармонично взаимодействовали профессиональное, городское любительское и традиционное фольклорное творчество.[119] Она оказалась настолько прочной, что выдержала испытания коллективизацией, унесшим миллионы жизней голодом 1932—1933 гг. Не случайно именно для Украины стал особенно характерен феномен сельской оперы.[120]

Наличие мощных сельских, окружных, заводских, клубных, армейских хоровых капелл способствовало повсеместному, не ограничивавшемуся столицами развитию самодеятельного музыкального театра, ориентированного на классический репертуар.[121] В то же время не обнаружено фактов создания на Украине так называемых колхозных опер — по существу, больших песенных инсценировок, материал для которых подбирался, а частично и коллективно создавался участниками народных хоров и музыкальных ансамблей.[122]

Раньше, чем где бы то ни было, на Украине открылся первый «колхозный художественный университет» (1932, колхоз «Путь Ленина», с. Водички Проскуровской, ныне Хмельницкой обл.).[123] Педагоги из Одессы, Киева, Житомира, Проскурова вели занятия по программе среднего специального учебного заведения. В окрестных селах Фельштин, Мартыновка, Панковцы и других стали возникать не только хоры, но и оркестры (струнные, духовые). Репертуар часто выступавшего оркестра народных инструментов «университета» практически не отличался от репертуара лучших самодеятельных оркестров страны, в том числе прославленного николаевского оркестра народных инструментов судостроительного завода им. Марти под

управлением Г. Ф. Манилова... «Рабочая консерватория» поселка Новая Бавария (Харьковская обл.) возникла из естественных потребностей подготовки кадров для оперной и балетной студий, хоровой капеллы, струнного и духового оркестров, детского ансамбля песни и пляски местного Дворца культуры им. Ильича.[124] В 1939 г. на базе народного хора открылась музыкально-вокальная студия в с. Лозоватка (Киевская обл.).[125]

Давние традиции концертных выступлений хоров народной песни, капелл кобзарей, бандуристов (как сельских, так и городских),[126] практика совместных выступлений профессиональных и самодеятельных коллективов на спартакиадах и олимпиадах, наличие таких старых районов «сплошной индустриализации», как Донбасс, отлаженная система подготовки руководителей хоров, наконец, традиционно большое место жанра хоровой песни в творчестве ведущих украинских композиторов снимали характерные, например, для России резкие перепады в уровне и различия в формах сельской и городской самодеятельности. И не случайно именно здесь наиболее естественно и безболезненно осуществлялись профессионализация самодеятельных коллективов,[127] регулярные направления лучших исполнителей, отмеченных на конкурсах и олимпиадах, в специальные учебные заведения.[128]

Такую же картину относительно мирного сосуществования и взаимодействия различных пластов национальной культуры дают материалы по истории самодеятельности Автономной республики немцев Поволжья,[129] а в послевоенные годы — Латвии и Эстонии. Унифицированные формы клубной самодеятельности до поры до времени не слишком противоречили исторически сложившимся здесь типам взаимодействия фольклорного, любительского и профессионального музыкального творчества.

Совсем иначе обстояло дело в восточных регионах страны. Официальный приоритет коллективных, монументально-массовых форм самодеятельного музицирования, «равно пригодных» для освоения многонационального фольклора, классического наследия и произведений советских композиторов, приводил здесь к серьезным конфликтам, приобретавшим политическую окраску. Быть может, особенно выпукло это проявилось в повсеместном насаж-

дении оркестров и ансамблей национальных народных инструментов.

Вслед за унификацией и реконструкцией гармоник в конце 20-х гг. начинается массовая реконструкция традиционных музыкальных инструментов многих народов СССР. Итоги ее были продемонстрированы на I Всесоюзной выставке музыкальных инструментов в Москве (декабрь 1937 г.), где было представлено свыше 800 инструментов 450 народов СССР.[130]

Главным в этом драматическом, имевшем долгосрочные социокультурные и художественно-творческие последствия процессе было стремление к созданию оркестра, организованного по образцу «высшего типа инструментального ансамбля» — симфонического, необходимость и обязательность которого для всех народов считалась аксиомой. Среди предпосылок широкомасштабной «симфонизации-европеизации» можно назвать пролеткультовскую идею о «пролетарской природе» коллективных форм творчества (в противовес «буржуазным» индивидуальным) и проводившуюся с начала 20-х гг. языковую реформу («латинизация» алфавитов, за которой последовала «русификация»).

Вначале действовала «классовая» логика 20-х гг. Секретарь ЦК КП(б) Узбекистана Амаль Икрамов в 1932 г. писал: «Сейчас уже рядовой колхозник начинает чувствовать, что узбекская старая музыка его не удовлетворяет. Узбекская музыка создана много лет назад, когда узбекский народ, узбекские трудящиеся несли двойной гнет ига ханов, беков и ига русского империализма. Именно поэтому основным мотивом узбекской музыки является плач, слезы, горе. Эти мотивы не отвечают требованиям сегодняшнего дня. (...) Но было бы глубоко „левацкой“ ошибкой отказаться от этой музыки. Это „левый“ загиб, помогающий национализму».[131] В конце 30-х гг. «реконструкция» обосновывалась уже потребностями культуры, высокого искусства: «В условиях бурного развития музыкальной культуры в Советском Союзе многие старые народные инструменты уже не удовлетворяют исполнителей и слушателей. Создание национальных ансамблей и оркестров в местах, где раньше никогда два инструмента не играли вместе, появление новой многотысячной аудитории, постройка огромных концертных залов, новый репертуар — песни народов, классика, произведения советских композиторов — все это вызвало необходимость

улучшить, усовершенствовать целый ряд любимых народом народных инструментов».[132]

За лозунгами приобщения «отсталых» народов к вершинам мировой культуры скрывалась все та же сталинская идея унификации, упрощения, усреднения культуры: «Массовый выпуск технически усовершенствованных национальных музыкальных инструментов обеспечит не только еще более быстрое развитие и расцвет музыкальной культуры народов СССР, но и поможет слиянию отдельных культур в единую культуру с одним общим языком».[133] Закономерно поэтому было появление проекта создания «оркестра инструментов народов СССР симфонического типа», удивительно напоминающего пролеткультовскую утопию «оркестра вещей и материалов ВЦСПС».[134]

Многочисленные инструменты реконструировались по следующим основным направлениям: введение темперации (по преимуществу равномерной, европейской), образование оркестровых семейств (например, домбра-альт, домбра-тенор и т. д.), усиление звучности и снятие «немузыкальных призвуков», унификация «кустарных» материалов, конструкций и технологии изготовления для нужд массового, индустриального производства.[135]

Каковы же были практические результаты попыток внедрения новых инструментов в быт?

Во второй половине 30-х гг. во многих республиках возникли инструментальные коллективы, быстро получавшие статус государственных. Ими руководили и энтузиасты-«самоучки», и профессиональные композиторы.[136] Исполнителями же стали выдающиеся народные музыканты-виртуозы, профессионалы устной традиции, «отбиравшиеся» на смотрах, олимпиадах, в специальных экспедициях и т. д. И часто первые шаги этих ансамблей были сопряжены с «исключительными трудностями» (А. Никольский). Вот что он писал о казахском оркестре, созданном в 1936 г.: «Нужно было побороть существовавшие среди народных музыкантов традиции исполнителей-одиночек, установить единый оркестровый строй инструментов, добиться одинакового исполнения от участников оркестра, привыкших к творческим импровизациям.... Буквально с каждым участником оркестра приходилось переучивать даже те кюи, которые он знал раньше».[137]

11 Зак. 3448

Помимо такой «борьбы» с самой спецификой народного профессионализма непрерывно происходило «усовершенствование» оркестра.[138] Параллельно шло освоение нотной грамоты.

Наибольшие сложности переживали именно «симфонизированные» коллективы среднеазиатских республик, особенно при исполнении композиторской, написанной в расчете на темперированный европейский строй музыки. И тем не менее довоенные материалы непременно содержат упоминания о «восторженном приеме слушателей». Не подвергая сомнению мастерство выдающихся народных музыкантов, следует все же предположить определяющее воздействие фактора новизны: оркестровое звучание традиционных или напоминавших их инструментов одинаково экзотично воспринималось как в республиках, так и за их пределами (на декадах национального искусства, выступлениях на ВДНХ и т. д.). В то же время отсутствуют факты сколько-нибудь широкого распространения такого типа составов; они так и остались уникальным явлением «реконструктивного периода».[139] Не привилось в массовом быту и большинство из «научно-реконструированных» инструментов.[140]

Иное дело — украинские капеллы бандуристов или ансамбли чонгуристок в Грузии, состоявшие из однородных инструментов. Ансамблевое музыкальное музицирование в самодеятельном варианте часто сочеталось с хоровым пением, имевшим разнообразные и очень старые традиции в этих регионах.[141] Небольшие ансамбли народных инструментов были во всех крупных ансамблях песни и пляски (также входивших в обязательный «минимум государственной культуры»). Основную же массу инструментальной самодеятельности страны, как и в 20-е гг., составляли всевозможные «неклассические» ансамбли традиционного фольклорного, бытового и новоэстрадного типов.

Самодеятельная эстрада

...На олимпиаде в Молдавии успешно выступал ансамбль сопилочников Каменского р-на.[142]

...В с. Новое Место Брянской обл. с 1936 г. действовал «шумовой колхозный оркестр», в состав которого входили: грабли, коса-литовка, пила, две железные ложки,

наковальня, гребенка, ткацкие берда, граммофонная труба, свистулька «соловей», гармонь и балалайка.[143]

На смотре профессионального искусства и художественной самодеятельности городов и кантонов республики немцев Поволжья (г. Энгельс, 1937) «едва ли не самым ярким номером было выступление национального немецкого инструментального ансамбля из г. Бальцера. Исполнителями в этом замечательном ансамбле были: И. И. Бопп — скрипач и художественный руководитель; Якоб Кем — второй скрипач; виолончелист Рейнгольд Бопп; (...) Zimbel — цимбалы — был представлен А. А. Висснером; пятым в этом красочном ансамбле выступал Александр Дитрих — исполнитель на Zichorgel (Zich-harmonica — в данном случае — баян). Из своего обширного репертуара ансамбль показал на смотре две песни: живописный старинный вальс и польку „Nina“».[144]

В селениях Аджарии рядом с ансамблями чонгуристов выступали женские гитарные ансамбли.[145]

На Украине пользовались известностью октет балалаек из Харькова, киевский септет домр; популярны были и ансамбли баянистов.[146]

«Струнный шумовой оркестр» колхоза «Красный боец» Спасского р-на Московской обл. имел в своем составе балалайки, гитары, гармоники, пастуший рожок и «всевозможные шумовые инструменты, частично фабричного производства, частично собственного изобретения (трещотка) и собственного изготовления (гребень для чесания льна)».[147]

Бесполезно пытаться классифицировать такие ансамбли по типам (как неоднократно пытались это делать в 30-е гг. методисты и музыковеды, озабоченные созданием учебных пособий, специального «доброкачественного» репертуара и т. д.).[148] Состав, манера исполнения, репертуар этих истинно самодеятельных коллективов определялись естественной бытовой ситуацией, имевшимися в наличии инструментами и источниками пополнения музыкального репертуара и т. д.[149] Немаловажную роль играли и обеспеченность кадрами руководителей, качество работы клубов, ДК и областных ДНТ, активность и квалифицированность «отборов», проводимых оргкомитетами смотров и олимпиад.[150]

Бытовая любительская природа этой едва ли не самой свободной, органично сочетавшей традиционность и экс-

периментальность, фольклорность и эстрадность сферы народного музыкального творчества ярче всего проявилась во множестве семейных ансамблей, вынесенных на сцену волной конкурсов и прочих планово-показательных мероприятий. Среди них попадались и такие крупные, как, например, ансамбль Ферапонтовых (колхоз «Красный бригадир», Цивильский р-н Чувашской АССР): «Старший сын Константин, 25 лет, стахановец, тракторист Цивильской МТС, играет на баяне; сын Петр, 14 лет, играет на двухрядной гармонике; сын Николай, 12 лет, играет на баяне и на двухрядке; дочь Нюра, 18 лет, играет на балалайке и танцует; дочь Мария, 5 лет, аккомпанирует братьям на треугольнике; сам Илья Андреевич играет на гуслях.

Все эти инструменты являются собственностью самих исполнителей. Баян куплен в 1936 году за 950 рублей; семья живет культурно и богато.

В дни XX-летия Октября семья выступала в клубах своим ансамблем».[151]

Необычайно пестрый их репертуар — старые и новые народные песни, танцевальные мелодии, популярные эстрадные и классические «темы», музыка из кинофильмов, попурри и фантазии собственного сочинения и т. д. — вполне отражал реальное состояние бытового музыкального сознания тех лет. А полная свобода в соединении концертного музицирования с песней, словом недвусмысленно свидетельствовала об интенсивном взаимодействии фольклорных и эстрадно-театрализованных форм «синтеза искусств». Под сетью официальных мероприятий, кольчугой быстро крепнувшей общесоюзной иерархии «обязательных», «ведущих», официально поддерживаемых и насаждаемых повсюду жанров, репертуарных списков и списков «маяков», «образцов» для подражания билась живая струя народного творчества.

Один из удивительных парадоксов самодеятельной культуры 30-х гг. — «смычка» таких различных по происхождению форм музицирования, как фольклорно-бытовые ансамбли и джазы. В эту область из сферы праздника и самодеятельного агиттеатра переместился центр «конструктивного любительства», здесь концентрировался экспериментальный дух самодеятельности в эпоху активного

утверждения административно-эстетических канонов в сфере художественной культуры. Мы уже говорили об этом в разделе о красноармейском затейничестве. Дополним сказанное несколькими соображениями.

Хорошо известно, что «процент содержания истинного джаза» в разливанном море профессиональных, полупрофессиональных и самодеятельных джазов, «теаджазов», «шумовиков», «ротных» и т. п. асамблей и оркестров 30-х гг. был невелик.[152] Искусство свободной импровизации, как и ранее, оставалось достоянием немногих профессионалов (А. Цфасман, Г. Ландсберг, А. Варламов, Л. Дидерихс, Н. Минх и др.). А в массовом сознании «джаз» стал синонимом легкой развлекательной музыки, названной позднее «эстрадной». «Большинство оркестров, называвших себя джазами и стремившихся к внешнему сходству с ними, были либо салонными, либо обычными эстрадно-танцевальными оркестрами», — вспоминал один из корифеев советского джаза композитор А. В. Варламов.[153] Другая ветвь — «теаджазы» («песенные джазы»), эстрадно-песенный театр, освященный колоссальной популярностью программ Л. Утесова и фильма «Веселые ребята».

Но если для профессионального джаза (как, впрочем, и других форм эстрадной музыки) подобное смешение было неким временным состоянием, которое нужно было пережить, преодолеть и т. д., поскольку оно дезориентировало музыкантов и способствовало процветанию всякого рода халтурщиков,[154] то для самодеятельности все обстояло как раз наоборот.

Именно смешение разнопорядковых явлений, размытость границ жанра и, соответственно, «дозволенного» и «недозволенного», невозможность репертуарного и методического контроля, с одной стороны, и совмещение функций — с другой (сопровождение песен, танцев, эстрадных обозрений, самостоятельные выступления) — все делало «песенный джаз» желанной точкой приложения «затейных талантов». Как и «шумовики» 20-х гг., самодеятельные «джазы» 30-х гг. представляли собой сложное в художественном и социально-психологическом плане явление, в котором находили выход различные (а не только музыкальные) стремления. Так, отсутствие импровизационности в профессионально-джазовом смысле слова искупалось свободной игрой составами, приспособлением всех

имеющихся в наличии инструментов, изобретением новых, нетрадиционных приемов игры на них.[155] Или, напротив, введением в эстрадный состав глубоко традиционных, фольклорных инструментов и приемов.[156]

...В январе 1933 г. струнный оркестр московского клуба им. Кухмистерова включил в свою программу музыкальный номер «Паровоз» в обработке самого кружка; номер пользовался большим успехом. «Оркестр передает почти точно шумовое отправление поезда, нахождение его в пути и прибытие. При этом следует запомнить, что оркестр играет на народных струнных инструментах: на балалайках, гитарах и т. д. Передача шумов на таких инструментах является особо интересным опытом».[157] Цирковая эксцентриада, имеющая давние традиции в эстрадной музыке, изобретательно «переложенная» на неаполитанский состав...

В конце того же года на I олимпиаде художественной самодеятельности Украинского ВО в Харькове выступал шумовой оркестр конвойного полка, «допущенный специально для того, чтобы показать и отрицательный пример оркестров. Он выполнял польку „Смех", марш „Конвоир", „Все выше". Этот оркестр является носителем традиций старого „солдатского" оркестра, построен на грубых, дешевых эффектах, на тупом механическом смехе оркестра при исполнении, прыганьи на стульях и т. д.».[158] Другая, не менее давняя эстрадно-музыкальная (но уже вполне самодеятельная) традиция.

Декабрь 1935 г. В московском театре ВЦСПС выступил детский шумовой оркестр горкома Метрополитена им. Л. М. Кагановича под управлением С. Дунаевского. «В оркестре Дунаевского, — писал композитор М. Коваль, — преобладает музыкальный инструментарий — домры, балалайки, гитары, трубы, рояль, баян, колокольчики... Из ударных оставлены только „благородные" инструменты — барабан, тарелки, кастаньеты, бубны. (...) Все это подается не в виде одновременного бессмысленного и вязкого шума, а в изобретательной и ясной оркестровке. Усиленное художественным пением, танцами и театральными приемами (...) исполнение этого ансамбля производит самое благоприятное художественное впечатление».[159] Обычный «самодеятельный» оркестр смешанного состава, играющий обычный же песенно-классический репертуар... Примерно такой же состав имел и популяр-

ный «Авиаджаз» Черноморского флота (Севастополь) — яркий представитель «затейнических» армейских теаджазов, по существу — эстрадно-музыкальных театров.[160] Наряду с ударными, банджо, медными духовыми здесь были представлены и балалайки, гитары, домры, мандолины, баяны.

Последний пример относится уже к концу 30-х гг. По инициативе помначштаба одной из частей Киевского ОВО М. И. Головина «быстро возник шумовой оркестр. Сначала в нем насчитывалось только 20 человек, но затем количество оркестрантов увеличилось в 5 раз. При помощи капельмейстера Чегинова коллектив подготовил инсценировку „Украинское утро". (...) Инсценировка была показана наркому обороны маршалу Советского Союза К. Е. Ворошилову. (...) Красноармейцы были награждены ценными подарками». А в 1938 г. «шумовой оркестр преобразовался в ансамбль Красноармейской песни и пляски. В его составе — комиссар части, бойцы, командиры и их жены. В репертуаре ансамбля ряд литературно-художественных монтажей, посвященных Великой Октябрьской социалистической революции, героической Красной Армии и молодежи. Разучено около 30 песен» («О Сталине», «О Ворошилове», «Физкультурная», «От края и до края» и др.).[161]

Мы привели эти выходящие за рамки обычных самодеятельных «джазов» и «шумовиков» примеры для того, чтобы показать широту вовлекавшихся в общее эстрадно-музыкальное движение традиций. Основную же массу составляли обычные бытовые вокально-инструментальные ансамбли с несколько увеличенной ударной группой, немногими «эксцентрическими» инструментами и неакадемически-концертной формой выступления, использовавшие общепопулярный песенно-танцевальный репертуар.[162]

Завершая обзор основных проблем музыкальной самодеятельности 30-х гг., нобходимо сказать еще о двух, находящихся, казалось бы, на противоположных полюсах этой обширнейшей сферы культуры явлениях: индивидуальной самодеятельности «одиночек» и самодеятельном музыкальном театре.

Вошедшие в конкурсно-смотровую систему «олимпиады молодых дарований» втягивали в орбиту организован-

ной концертно-сценической деятельности тысячи бытовых музыкантов и «просвещенных дилетантов» из среды студенчества, учительства, профессуры, научно-технической интеллигенции.[163] Другой поток составляли фольклорные исполнители, выступавшие на областных, республиканских и всесоюзных специализированных конкурсах,[164] декадах национального искусства в Москве и т. д. Будучи логическим развитием конкурсов гармонистов конца 20-х гг., смотры «одиночек» отражали существенные изменения в структуре музыкальной самодеятельности, всей художественной жизни в целом.

Прежде всего это сказывалось в жанровой переориентации: на первое место решительно вышли танцоры, певцы, чтецы. При этом в городах, в армии прежде господствовавшие «слухачи-самородки» все более оттеснялись людьми, получившими «первичную профессиональную обработку».[165]

На просмотре «одиночек» в клубе им. Профинтерна (Василеостровский р-н Ленинграда, май 1935 г.) выступило 8 певцов, 3 чтеца, 8 танцоров, 2 баяниста, скрипач, пианист, жонглер. В репертуаре певцов и музыкантов оказались лишь два «произведения советских композиторов»: марш и песня Анюты из к/ф «Веселые ребята». Остальное — стандартные «Музыкальный момент» Шуберта, венгерский танец № 5 Брамса... И оперно-романсовая классика! Звучали арии из «Снегурочки», «Богемы», «Чио-Чио-Сан», «Царской невесты», «Князя Игоря», «Садко», «Пиковой дамы», «Нюрнбергских мейстерзингеров». А рядом — «Соловей» Алябьева, «Баллада» Рубинштейна. Их исполняли токарь, браковщица, «дочь рабочего», кладовщица, приемщица ОТК, научные сотрудники Гидрологического института.[166]

Классическая ориентация городской вокальной самодеятельности к концу 30-х гг. усиливалась не только благодаря установкам на «учебу у мастеров», мощному влиянию радио, грамзаписи и общей «академизации» советской эстрады, но и проведением таких юбилейных мероприятий, как, например, пушкинские торжества 1937 г.[167] Здесь сливались воедино и естественное освоение ставшей бытовым фоном оперно-романсовой классики, и «профессионализация» организованной художественной самодеятельности (учеба в коллективах, вокальных кружках, «рабочих консерваториях», клубных школах и студи-

ях), и усиленное насаждение государственного неоклассицистского музминимума — бесконечно повторявшегося в самом различном по качеству исполнения круга шедевров русской и западноевропейской классики (преимущественно XIX в.).[168] Можно также говорить и о естественном в подобных условиях возрождении третируемого ранее традиционного любительства.[169]

Более свободно развивалось сольное инструментальное музицирование, хотя и здесь классический «стандарт» и общерепертуарные массовые и эстрадные песни занимали большое место. Однако невозможность словесно-тематического репертуарного контроля, отсутствие товарной массы унифицированных инструментов, влияние вышедших на всесоюзную арену фольклорных инструментальных культур, представленных выдающимися мастерами, наконец, преобладание в стремительно растущих городах выпестованного художественной самодеятельностью 20-х и всем ходом общественного развития человека «полуустной» культуры[170] — все это определяло и разнообразие и живость сферы сольного инструментального музицирования. Это с особой силой продемонстрировал Всесоюзный смотр исполнителей на народных инструментах и порожденный им шлейф подобных конкурсов в республиках и областях.[171]

Явившись одним из апофеозов демонстрации «единства общенародной культуры», он тем не менее сыграл действительно огромную роль в музыкальной жизни страны. И дело не только в появлении новых, еще не отмеченных орденами и званиями выдающихся мастеров-виртуозов. Творческое общение самих музыкантов,[172] знакомство публики (вначале московской, а затем, благодаря радио, и всесоюзной) с образцами исполнительского мастерства, неслыханными инструментами, азербайджанскими мугамами, узбекскими и таджикскими макомами, различными манерами фольклорно-импровизационных стилей оказали сильнейшее воздействие на общественное (в том числе и массовое) музыкальное сознание, активизировали композиторское творчество, рост системы профессионального музыкального образования. Одновременно — и в этом проявилась железная канонизирующе-упрощающая логика «государственной» культуры — усилился процесс создания профессиональных оркестров национальных инструментов, работы по их реконструкции и т. д.

Театр и музыка

Несколько слов о развитии самодеятельного музыкального театра. Большинство авторов 30—40-х гг. акцентировало внимание на фактах самодеятельных постановок опер, балетов, оперетт (целиком или в отрывках, фрагментах, сценах). Их было много (хотя и не больше, чем в предшествовавшее десятилетие). Ведущие хоровые и оперно-вокальные коллективы крупных городов закономерно показывали все более высокий уровень исполнительского мастерства, в ряде случаев успешно восполняя отсутствие профессиональных трупп в городе. О спектакле «Тихий Дон» оперно-хореографической студии «Красного треугольника», показанном в дни XI ленинградской олимпиады на сцене Малого оперного театра, рецензент журнала «Искусство и жизнь» писал: «Спектакль получился импозантный, монументальный, немногим уступающий постановкам в хороших профессиональных оперных театрах и явно превосходящий мастерством посредственные профессиональные ансамбли».[173] Это и неудивительно: в составе студии насчитывалось к тому времени 120 человек опытных самодеятельных музыкантов, руководимых окончившим еще в 1893 г. Петербургскую консерваторию И. П. Аркадьевым.[174] Постановку консультировали ведущие специалисты Кировского театра. На той же олимпиаде были показаны опера «Фенелла» Обера (клуб им. Орлова), «Сорочинская ярмарка» Мусоргского (хор ДК г. Боровичи), «Родина зовет» Д. Васильева-Буглая и Г. Брука (хор Солецкого р-на Ленинградской обл.).[175]

Последнее произведение, фигурировавшее под многими названиями и неоднократно ставившееся самодеятельными коллективами (как правило, сельскими), представляет собою редкий образец «клубной», «самодеятельной» оперы, которую активно пытались создать в 20-е гг. Особенно примечательно стремление «синтезировать» традиции классических опер («Запорожец за Дунаем», «Наталка-Полтавка»), каноны официально поддержанной «песенной оперы» 30-х гг., хорового агитационно-инсценировочного театра 20-х гг., с которым хорошо и практически был знаком Васильев-Буглай, и самодеятельных инсценировок свадьб, о которых говорилось ранее. Это направле-

ние, «заданное» патронировавшим создание и постановку оперы ВДНТ им. Крупской, вполне корреспондирует с «реконструкциями» народного спектакля «Гдовская старина».

В прессе тех лет опера «Родина зовет» (Москва, 1939) именовалась также «Застава», «Федор Коротнев» и т. д. По музыкальной драматургии — это песенная опера с большими стихотворно-диалогическими сценами, «живыми картинами», массовыми балетными дивертисментами. По жанру же «Родина зовет» — типичная «колхозно-оборонная» агитка. «Знатная льноводка колхоза Феня возвращается из Москвы, где она была на совещании в Кремле. В колхозе ее ждет жених — бригадир, комсомолец Федор. Готовится колхозная свадьба. Накануне свадьбы Федор получает письмо о ранении брата Ивана — бойца-пограничника. Не желая огорчить мать, Федор скрывает письмо. В разгар свадьбы мать Федора получает телеграмму от тов. Блюхера, извещавшую о смерти Ивана и выражающую соболезнование семье погибшего. Федор заявляет о желании заменить брата. Коллектив колхозников приветствует решение Федора и провожает его на границу», — писал в большом очерке руководитель хора железнодорожников и колхозников ДК г. Бологое, 30 января 1938 г. впервые показавшего оперу «Родина зовет».[176]

Рыхлая дивертисментность либретто и музыкальной драматургии, по мнению Милославова, вполне компенсировалась доходчивостью и простотой хоровых песен, составлявших основу музыки оперы. Арии же «оказались значительно менее удачными. (...) Мелодия и ритм в отдельных ариях иногда даже противоречат художественному образу. Невыразительно, примитивно, фальшиво написана ария Федора „Горит мое сердце“». Отмечены тесситурные нелепости («Мы затруднялись даже определить, какой голос должен быть у Федора»), малое количество ансамблей... И, однако, менее чем за год опера была поставлена самодеятельностью Битюговского свеклосовхоза (Воронежская обл.), коломенского завода им. Куйбышева, Днепродзержинского металлургического завода им. Дзержинского, Щелковского химического завода, Рыбинского машиностроительного завода, Московским центральным домом пищевиков им. Горького, в пяти районах Ленин-

градской обл., в Новосибирске, в г. Горки (БССР), в Куйбышеве, Астрахани и т. д.[177]

Сотрудничество профессионалов и любителей не ограничивалось лишь участием в постановках классических и созданием «песенно-самодеятельных опер». При непосредственном участии профессионалов создавались монументальные музыкально-хореографические инсценировки крупных ансамблей песни и пляски, грандиозные «объединенные» постановки с участием всех кружков клуба,[178] изобильные шоу в театрах народного творчества. Именно эти музыкально-сценические формы, а также эстрадные обозрения «джазов», литературно-музыкальные монтажи (утратившие всякий агитационно-экспериментальный дух), инсценированные народными хорами песни, сюиты, свадьбы составили массив самодеятельного музыкального театра 30-х гг. Но и здесь, как и в оперно-балетном и опереточном творчестве, ориентация на профессиональную сцену становилась все более жесткой, «процент самодеятельности» снижался.

Одновременно снижался и уровень профессионального оперного мышления, стиснутого канонами «песенной оперы». «К концу 30-х годов, — пишет М. Д. Сабинина, — вместо ожидаемого расцвета в советской опере наметился кризис. В сущности, это был кризис одного направления, обусловленный узостью его платформы и связанный со снижением профессионально-художественных критериев, предъявляемых оперному творчеству. Но другого направления реально не существовало. Унификация метода — прямое следствие эстетики, складывавшейся под влиянием культа личности, — уже давала о себе знать в советском театре вообще, в том числе и музыкальном. Тесные догмы этой эстетики отрицали возможность разнообразия композиционно-стилевых решений, и в рубрику чисто формалистических, враждебных советскому искусству были задним числом отнесены многие оперы предшествующего периода, как действительно слабые, так и содержавшие в себе интересные искания».[179]

Массовое освоение высоких жанров музыкального театра, бывшее одной из важных причин самодеятельного оперного бума 20-х гг., потеряло свою актуальность. Опера воспринимается в 30-е гг. прежде всего как музыкальное произведение, собрание любимых арий, выступав-

ших мерилом и доказательством высокого профессионального мастерства участников хора, солистов-вокалистов. Качество исполнения (а не особенности режиссуры, монтаж, перетекстовка, введение агитационных прологов и эпилогов и другие признаки «конструктивных — дыбом» — постановок 20-х) — вот что становится главным критерием не только критиков, но и самих участников самодеятельности. И здесь путь подражания профессиональному оперному театру (репертуар, режиссура, манера исполнения) закономерно стал основным.

В 1935 г., основываясь на результатах смотра оперно-хоровых коллективов во время VIII Ленинградской олимпиады, з. а. РСФСР Н. Куклин и Вл. Поварницын выступили с программной статьей «Пути самодеятельной оперы». Упрекая многих художественных руководителей ленинградских кружков в «псевдопрофессионализме» («выбираются те оперы, которые идут на профессиональной сцене, так как им легко подражать»), отмечая «музыкальную малограмотность» многих участников ленинградских (!) самодеятельных постановок, авторы помимо проекта создания в Ленинграде показательного оперного коллектива выдвинули идею полупрофессиональной оперы: «Для основных сольных партий и ведущих партий в хоре можно приглашать лиц, уже имеющих некоторую практику в профессиональном театре. Известный полупрофессионализм оперной работы в сущности „оправдан“ самой жизнью и дает положительные результаты: скрывать это обстоятельство — значит идти на сознательный обман рабочего-зрителя. В интересах учебы непосредственное соприкосновение рабочего-любителя с профессионалом может принести при известных коррективах со стороны художественного руководителя большую пользу.

Вообще формы работы над так называемой „самодеятельной“ оперой могут быть самые разнообразные; хуже всего, однако, слепок и рабское подражание профессиональной сцене. Оно положительно никому не нужно и вызывает чувство неудовлетворенности даже у непритязательного слушателя».[180]

Большинство упоминаемых в прессе постановок и оперных сцен в провинции, в армии были «одноразовыми», приурочивались к олимпиадам, юбилеям и т. п. Между тем на подготовку их требовался не один месяц.[181]

Расширение аудитории за счет радиотрансляций было попрежнему большой редкостью.[182] И все же для музыкальной жизни городов, не имевших своего театра, это, безусловно, было важным событием. Тем более для колхоза или совхоза. Опять-таки ориентация на подражание профессиональному театру выглядела вполне естественной. Необходимо также учитывать, что классическая опера (как и малые эстрадно-музыкальные формы самодеятельного театра) имела прочную опору в бытовом сольном музицировании, в естественном росте исполнительского мастерства самодеятельных хоров и оркестров.

Значительно полнее реализовывались особенности фольклорного и любительского театрального мышления в таком коренном для музыкальной самодеятельности жанре, как инсценированная песня. Однако к концу 30-х гг. все большее место занимало тиражирование музыкально-хореографических «образцов» государственных коллективов-маяков: хора им. Пятницкого, ансамбля народного танца под руководством И. Моисеева, Краснознаменного ансамбля песни и пляски под руководством А. Александрова. Вступали в действие и другие «образцовые коллективы» — например, красноармейский балалаечный оркестр ЦДКА, созданный из лучших исполнителей-красноармейцев в 1936 г. Поиски еще одного варианта музыкально-театрального синтеза стали его главной задачей.[183]

В результате появилось нечто, напоминавшее одновременно ансамбль песни и пляски, фольклорный инструментально-певческий «театр» и утесовский театджаз в его самодеятельном варианте. Парадокс, однако, заключался в том, что этот странный гибрид получал статус «подлинного искусства», а данное направление «художественного синтеза» рекомендовалось для массового распространения.

Вот как выглядела, например, инсценировка «Комсомольской» Д. Покрасса. «В виде эпиграфа к этой песне перед началом чтец исполняет стихотворение А. Жарова „Юность, юность...“. Первые два куплета поет лирический тенор, третий куплет — драматический тенор и четвертый куплет, на фоне музыки, читает чтец. Припев песни поют участники оркестра. В конце песни дается в шумовом оформлении парад на Красной площади. Прохождение пехоты начинается с боя барабанов. На фоне всего орке-

стра, под звуки галопа, исполняемого трубачами, проходит конница, вслед за ней идут танки и летят самолеты. Шумы танков изображаются специальной аппаратурой; самолеты имитируются тромбонами и тубами».[184]

Особенно абсурден был с восторгом описывавшийся рецензентом финал «Русской сюиты», сочиненной специально для оркестра композитором Куниковым. «В кульминационный момент сидевшие в первом ряду шесть балалаечников срываются с места и пускаются в пляс. Танец заканчивается юмористическими красноармейскими частушками, после чего выступает танцор, аккомпанирующий сам себе на гармони; за ним следует танец трех мальчиков в возрасте 10—12 лет. Их сменяет солист-танцор, и наконец, идет финал, в котором участвует 13 танцоров, гармонисты и весь оркестр». Блестящий образец сталинской «поп-культуры», основанной на китчевом смешении имитаций и профессионального и самодеятельного, стилизованного под «народное», искусства.

Такого рода «композиции» с конца 30-х гг. занимают все большее место в торжественно-праздничной практике «организованной» художественной самодеятельности — и не только клубной, армейской, но и сельской, студенческой, школьной (если брать так называемые свободные выступления на заключительных показах смотров, «праздниках песни» и т. д.). Самый же принцип «синтеза», построения из реально существующих форм самодеятельности псевдопраздничного, монументально-карикатурного зрелища успешно дожил до 80-х гг. XX в.

Главными жанрами собственно самодеятельного музыкального театра 30-х гг. были эстрадные обозрения «джазов» и театрализованные выступления фольклорных крестьянских хоров и ансамблей, подвергавшиеся наименьшему (хотя бы в силу невозможности охватить всю их огромную массу) профессиональному вмешательству. И не случайно первые доминировали в армейской и партизанской самодеятельности военных лет, а вторые заняли ведущее место в первые послевоенные годы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В канун войны в стране насчитывалось 5.9 млн трансляционных точек и 1.1 млн радиоприемников. Число тех, кто мог постоянно слушать

радио, за десятилетие выросло более чем в 12 раз и в 1941 г. превзошло 30 млн человек. Киносеть страны на 1 января 1938 г. насчитывала 27.3 тыс. установок, из них 9.7 тыс. в городе и около 17.7 тыс. в сельской местности (хотя в деревне «сохранялось в основном немое кино»). Производство граммофонов и патефонов к 1940 г. составило 313 тыс. в год. См.: Советская культура в реконструктивный период (1928—1941). М., 1988. С. 82, 85, 88. Своя киносеть с собственным прокатным фондом существовала в РККА. См.: *Сычев А.* О кино-радиоработе в РККА // Культура в РККА. 1937. № 10—11.

2 По данным Всесоюзного комитета по делам искусств (ВКИ), в середине 30-х гг. в РСФСР насчитывалось 23 790 самодеятельных оркестров всех типов (143 000 чел.). По СССР — 29 500 хоров (432 800 чел.) и 24 470 оркестров и инструментальных ансамблей. См.: Советская музыка. 1937. № 4. С. 15. При всей условности тогдашней «победно-триумфальной» статистики цифры эти все же дают некоторое представление о размахе музыкального исполнительства. Количество же так называемых одиночек, активно вовлекавшихся в те годы в общественно-концертную деятельность, вообще не поддается исчислению.

3 Так, радиостудия московского автозавода им. Сталина (б. АМО, ныне ЗИЛ) регулярно передавала концерты самодеятельных коллективов своего Дворца культуры, обслуживая свои рабочие поселки. Радиоточки были установлены во всех цехах, столовых, красных уголках, квартирах Кожухова, Коломенского, Угрешского поселков.

4 Революция и национальности. 1936. № 5. С. 40.

5 Советская музыка. 1936. № 8. С. 37, 38.

6 Среди них — вокальный ансамбль совхоза Ромадоново (Западная обл.), сказительница Морозова, текстильщица из Ивановской обл., 14-летний Гуссейн Маджид и его отец — колхозник Басаргечарского р-на Армении, исполнявшие сочиненную ими «Песню о комбайне», ашуг Мирза из Баку и др. См.: Советская музыка. 1937. № 10—11. С. 155.

7 Музыкальная самодеятельность, 1936. № 2. С. 26.

8 Традиция, установившаяся с 1935 г. 1 февраля перед делегатами VII съезда Советов СССР выступило 3 тысячи бойцов, командиров и жен начсостава. На следующий день «Правда» писала: «Да, это — культура! Подлинная, действенная культура, воинствующая культура победившего класса». А 6 ноября в ГАБТ состоялся не менее масштабный вечер художественной самодеятельности московских предприятий, колхозов и школ, получивший столь же восторженные оценки прессы.

9 В июне 1935 г. ЦИК принял постановление «О мероприятиях по популяризации достижений в области ленинско-сталинской национальной политики», дополненное вскоре решениями о выпуске грампластинок на национальных языках, в том числе с записями фольклора. В результате мгновенной реакции Граммофонно-пластиночного треста в 1935 г. «стационарно в Москве и звукопередвижками» было сделано около 1000 записей творчества 30 народов СССР («довольно полно» в фондах были представлены Украина,

Казахстан, Крым, Узбекистан, песни донских казаков). Записи производились на московском «слете» ашугов и сказителей (1936), на празднике народов Северного Кавказа (Пятигорск, 6—11 мая 1935 г.). В планах фигурировали немцы Поволжья, удмурты, латыши и никогда не записывавшиеся ойроты, народы Севера, Дальнего Востока, коми, чуваши, калмыки, молдаване... Выпуск «нацпластинок» с 500 тыс. в 1934 г. подскочил до 1700 тыс. в 1935-м, на 1936 г. было намечено 10 500 тысяч. См.: Революция и национальности. 1936. № 8. С. 42—46.

[10] Революция и национальности. 1936. № 5. С. 41—42.

[11] Известный хормейстер Н. Демьянов в 1936 г. писал, что освоение фольклора народов СССР «сводится кружками (особенно хоровыми) к десятку названий, главным образом русских и отчасти украинских («Щедрин», «Дударик», «Сусидки»), белорусских («Лявониха», «Ой, все кумушки домой»). Песенное творчество Азербайджана, Грузии, Армении и целого ряда национальных республик, представленное в обработках советских композиторов, почти полностью отсутствует в репертуаре кружков» (Музыкальная самодеятельность. 1936. № 1. С. 8). Иначе дело обстояло в армейской самодеятельности: в полках, дивизиях, тем более в гигантских военных округах, как правило, существовали национальные ансамбли (особенно часто — татарские и «кавказские»). Так, на I олимпиаде Украинского ВО (Харьков, 1933 г.) в программе выступления крымского татарского коллектива были исполнены песни «Шомпол», «Кзыл-Аскер», «Демирджилер», пастушьи наигрыши на «тулуб-зурне» и канале в исполнении бывшего пастуха, младшего командира Эмирова, танцы «Хайтарма», «Танец чабана» и др. См.: Первая Олимпиада красноармейской художественной самодеятельности частей УВО. Харьков, 1934.

[12] Советская музыка. 1934. № 9. С. 60.

[13] Клуб. 1933. № 2. С. 41—42.

[14] См.: *Попова Т. В.* О песнях наших дней. М., 1969. С. 216—217.

[15] Одним из доказательств этого служат современные носители традиций фольклора, чья молодость и юность пришлись именно на предвоенные и военные годы.

[16] «Важную роль в творческом развитии хора сыграло его постоянное участие в свадебных играх. Обычно клетник (руководитель свадьбы) приглашал на свадьбу строго оговоренное число певиц. Поэтому на свадьбах участвовали только наиболее талантливые и спевшиеся хористки». См.: Советская музыка. 1949. № 9. С. 74. Полновский хор приобрел широкую известность после поездки в Москву на заключительные показы Всероссийского смотра сельской художественной самодеятельности (1947) и выступлений на пушкинских праздниках в Михайловском.

[17] Советская музыка. 1949. № 9. С. 75.

[18] Советская музыка. 1938. № 1. С. 52—53.

[19] Там же. С. 53—54. В первом варианте работы А. Копосова — брошюре «К вопросу о хоровой культуре», изданной ВДНТ им. Крупской (1937), читаем: «...как показало ознакомление с этими коллективами, руководителями их в большинстве случаев являются учителя» (С. 12).

[20] Один из таких хоров — Битюгского свеклосовхоза Лосевского р-на Воронежской обл., организованный в 1934 г. в знаменитом песенном с. Нижний Кисляй, на областной олимпиаде 1937 г. показал целую оперу: «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского. 40 человек по нотам пели такие сложнейшие произведения, как «Цыгане» Шумана, «Проводы масленицы» из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова, «На десятой версте» Давиденко, популярные в 30-е гг. переложения вокальных и инструментальных произведений — «Венецианская ночь» Глинки, интермеццо из «Пиковой дамы», «Клевета» Россини. См.: 3-я областная олимпиада художественной самодеятельности колхозов и совхозов Воронежской области. Воронеж, 1937. С. 8.

[21] Музыкальная самодеятельность. 1935. № 8. С. 8.

[22] Народное творчество. 1939. № 1. С. 29.

[23] Были среди них и крупные коллективы — вроде семейного хора Рыжаковых (старообрядческое «семейское» с. Большой Куналей Тарбагатайского аймака тогдашней Бурят-Монгольской АССР). Половина его — «свыше 30 человек» — выступала на декаде 1940 г. в Москве. См. о нем в кн.: *Поляновский Г.* 70 лет в мире музыки. М., 1977. С. 229—230. Семейные дуэты, трио, квартеты были постоянными участниками всех сельских и многих городских олимпиад.

[24] «Не закончив четверостишие частушки, исполнители пускаются в пляс или начинают какие-либо переходы, оказываясь часто (...) спиною к зрителям». С этим «серьезным недостатком» («своеобразной манерой исполнения частушки как бы для себя») автор обзора I Московского областного смотра колхозной самодеятельности призывал вести самую решительную борьбу. См.: *Алексеев С. П.* Искусство в социалистической деревне. М., 1934. С. 42. А. Копосов, рассказывая о «Гдовской старине», пишет о постоянных изменениях текста и даже сценических ситуаций, импровизировавшихся участниками («особенно этим отличаются старики»). «...на одном из спектаклей в г. Пскове в апреле 1937 г. (...) Иван Басов в IV акте затеял изобразить на свадьбе ссору сторонников невесты... со сторонниками богатого жениха, кулаками. Идея И. Басова была быстро подхвачена кружковцами и тут же так убедительно претворена в жизнь, что на сцену явился милиционер, полагавший, что произошли какие-то неувязки, что ссора неминуемо должна перейти в драку колхозников между собой...» (*Копосов А.* К вопросу о методах работы с народной музыкальной драмой. М., 1938. С. 33).

[25] О создании в народных хорах 30-х гг. новых песен см. в кн.: *Попова Т. В.* О песнях наших дней. Журналы, газеты, брошюры тех лет пестрят названиями «новоколхозных» произведений, как правило, соответствовавших типовым рубрикам многочисленных сборников частушек. Приведем пример — «Колхозные частушки», собранные по инициативе областной газеты «Колхозная трибуна» и изданные в Иванове в 1936 г. Тематические разделы: Ленин—Сталин, колхозы, машина, урожай, ударники, лодыри, кулаки, самокритика, зажиточность, культура, новый быт, любовь, дети, антирелигиозные, плясовые, шуточные, оборона страны. Но были и другие, также достаточно типичные примеры — вроде осуждаемого С. П. Алексеевым «ис-

полнения новых текстов на местные темы на старые мотивы плохих романсов и классово чуждых песен». Далее следовали факты: хор колхоза «Коммунар» Шишковского сельсовета Волоколамского р-на исполнял на московском смотре песни «На фронте» (на мотив «Мичман Джон») и «Гудит страна» («Оружьем на солнце сверкая»), хор Константиновского сельсовета Воскресенского р-на — песню «Гей, Коммуна» «на мотив старого самодержавно-патриотического гимна „Гей, славяне“». См.: *Алексеев С. П.* Искусство в социалистической деревне. С. 34.

26 Советская музыка. 1940. № 10. С. 69.

27 «Пинежская свадьба» (Архангельская обл., хор А. Я. Колотиловой), «Лешуконская свадьба» (хор М. Мякушина, архангельский Клуб строителей), «Секиринская свадьба» (хор с. Секирино Скопинского р-на Рязанской обл.), «Старинная свадьба» (хор с. Панинское Старожиловского р-на, участницы — пожилые женщины под управлением Точилиной), «Карельская свадьба» (колхозный хор Ребельского р-на Карельской АССР) и т. д. Отметим также «встречные» попытки композиторов и литераторов, осваивавших свадебную тему. Одной из последних работ А. Давиденко стала незавершенная хоровая инсценировка «Колхозная свадьба» для хоров Веневской МТС. В первой половине 30-х гг. довольно популярна была «Политотдельская свадьба» А. Безыменского, служившая основой для самых разных жанров самодеятельных спектаклей. Так, на 1-м московском областном смотре фольклорный хор «стариков» колхоза «Красная звезда» под руководством председателя колхоза Ларина после обрядовых и протяжных песен показал... коллективную декламацию «Политотдельской свадьбы», практически забытый в городе жанр агитсамодеятельности 20-х гг. См.: *Алексеев С. П.* Искусство в социалистической деревне. С. 26. В 1935 г. на том же материале танцевальная группа московского завода «Серп и молот» поставила балет. См.: Музыкальная самодеятельность. 1935. № 2. С. 30. Вокруг свадебных постановок разливалось море всевозможных «колхозных вечеринок», «деревенских гуляний» и прочих эстрадных вариантов «народных сцен».

28 *Мореева А.* Народная драма [Вводная статья] // *Копосов А.* К вопросу о методах работы с народной музыкальной драмой. С. 8.

29 См.: *Рубен С.* Гдовская старина. Л., 1940. С. 48.

30 См.: *Савельев З.* Из истории «Гдовской старины» // Гдовская старина. Русские народные песни и наигрыши Гдовского района. Л., 1962. С. 6—7.

31 *Рубен С.* Гдовская старина. С. 30.

32 *Савельев З.* Из истории «Гдовской старины». С. 7—8.

33 *Рубен С.* Гдовская старина. С. 88—89.

34 *Савельев З.* Из истории «Гдовской старины». С. 6—7.

35 Первоначальная задача спектакля, по словам С. Рубена, определялась так: «показать обряды, как они совершались в действительности» (*Рубен С.* Гдовская старина. С. 33). Собранные мастерами-знатоками путем долгого коллективного отбора в один «спектакль-фонд» песни из «Гдовской старины» расходились по району, пользовались широкой популярностью среди молодежи и даже детей. Об одном из таких концертов большого школьного ансамбля песни и пляски на перво-

майском клубном вечере в Подолешском клубе (1938) рассказывал С. Рубен (Там же. С. 48). Спектакль «весь был построен из инсценированных местных народных песен, игр, плясок и частушек. Вся постановка в значительной мере держалась на массовых сценах...» (*Копосов А.* К вопросу о методах работы с народной музыкальной драмой. С. 17).

36 Начиная с середины III акта, «исполнители массовых сцен (хор) настолько увлекались музыкальностью песен, самобытностью свадебных обрядов и желанием поиграть на сцене повеселее, что терялась идейная основа пьесы. Наконец, (...) последний акт (...) превращался в сплошную веселую пирушку. На сцене гости, подруги и товарищи Кати, такие же, как она, бедняки, так лихо веселились, с таким увлечением и радостью пели песни, что сам собою напрашивался вывод: как легко шла Катя за нелюбимого» (Там же. С. 18).

37 *Рубен С.* Гдовская старина. С. 35.

38 «...например, музыкальные антракты на гуслях перед началом каждого акта, введенные в пьесу по предложению В. Н. Всеволодского-Гернгросса» (Там же. С. 29).

39 Из двух предложенных А. Копосовым песен Калининской области одна «не привилась», а вторая — «А кто ж у нас гость большой?» — «была переделана на свой лад», «зазвучала по-гдовски» в плотном аккордово-подголосочном складе.

40 «Работа над финалом пьесы для всех членов бригады была особенно трудной. (...) Как окончить пьесу, если от веселого пнра решили отказаться? (...) Было предложение изобразить обморок Кати во время свадьбы (...) Сцена была разучена, но вскоре кружковцы запротестовали, заявив, что так они делать не будут, ибо ничего подобного раньше в деревнях на свадьбах не бывало и быть не могло» (*Копосов А.* К вопросу о методах работы с народной мсуызкальной драмой. С. 24).

41 Там же.

42 *Рубен С.* Гдовская старина. С. 90—92. Спектакль «Проводы в Красную Армию» был показан в Ленинграде и Пскове в 1938 г. Рубен упоминал и о работе над сценой «большого колхозного гулянья по случаю уборки урожая». Но такие сцены уже в тысячах вариантов ставились не только колхозными, но вообще всеми самодеятельными коллективами, занятыми «театрализацией» народной песни. Вот что писал об этом 3. Савельев: «Мы готовили новый спектакль на колхозные темы „Гдовская новь“, куда входили современные местные песни, частушки и пляски. Некоторые из этих песен и плясок были сложены самими участниками коллектива: „Урожайная о льне“, „Величальная“, пляска „Ленок“, „Частушки“ и др. Но показать зрителям этот новый спектакль нам не пришлось: началась Великая Отечественная война». После войны «неоднократные попытки восстановления коллектива по многим причинам оказались малоуспешными» (*Савельев 3.* Из истории «Гдовской старины». С. 10). Подробнее см.: *Румянцев С.* От «Гдовской старины» к «Гдовской нови» // Проблемы самодеятельного художественного творчества 1930—50-х годов. М., 1990.

43 См.: Советская музыка. 1934. № 10. С. 34—40.

[44] Напомним, что эта форма сюжетной музыкально-поэтической композиции была создана в конце 20-х гг. московским ансамблем красноармейской песни ДКА (будущим Краснознаменным ансамблем красноармейской песни и пляски).

[45] Здесь необходимо отметить, что в крупных центральных армейских художественных коллективах всегда было много профессиональных музыкантов, призванных на военную службу. Один из работников ПУРККА писал: «Это кадры, которые могут и обязаны выступать в наших коллективах со всем своим умением, и должны доносить до нас и классиков, и лучшие произведения современных авторов, должны быть широко вовлекаемы в самодеятельность, в руководство ею и т. д. Но бывает очень смешно, когда ради этой „классики" люди пытаются красноармейца, только-только становящегося на ноги в области искусства, заставить петь, скажем, арию Ленского» (Красноармейский клуб. 1935. № 6. С. 30).

[46] Советская музыка. 1934. № 10. С. 38. Далее следовал призыв к композиторам «писать музыку специально для такого состава оркестра».

[47] Там же.

[48] Музыкальная самодеятельность. 1935. № 2. С. 18. В феврале 1935 г. оркестр пробочников в составе 20 человек под руководством курсанта Шентяпина выступил с увертюрой «Кармен» в «эталонном» концерте в ГАБТ. См.: Красноармейский клуб. 1935. № 3. С. 13.

[49] Там же. С. 20. Рецензию на концерт см. в № 6. С. 38—39.

[50] Музыкальная самодеятельность. 1936. № 2. С. 26.

[51] «Внезапный поворот» к нему имел и политическое обоснование. Сотрудник культотдела ПУРККА В. Ковшаров писал: «...враг народа Гамарник и его приспешники из ПУРККА оставляли „незамеченными" серьезные недостатки, широко распространенные в практике красноармейской художественной самодеятельности. (...) Сплошь и рядом серьезная систематическая работа по выявлению, организации и воспитанию художественного актива в частях подменялась парадной шумихой вокруг очередных „показов", „смотров" или наскоро сколоченных концертов самодеятельности. (...) Центр внимания должен быть сосредоточен на развитии самодеятельности в подразделении, в роте. (...) Искусство затейников — это боевое, политически-заостренное искусство, готовое действовать в любой обстановке. По самому существу своему — это народное искусство. Оно оттиралось на второй план громоздкими многочисленными коллективами, пожиравшими силы и средства. (...) Не случайно в книге почетных гостей линкора „Марат" нарком обороны первый маршал Советского Союза т. Ворошилов указал, что „затейников стало маловато". Запись наркома — прямая директива развивать красноармейское затейничество во всех видах» (Культработа в РККА. 1937. № 7—8. С. 16—17).

[52] Народное творчество. 1938. № 10—11. С. 76.

[53] Прав оказался один из авторов, который в 1938 г. писал: «Красноармейские затейники в условиях походной обстановки уже сейчас готовятся к той работе, которую им придется развернуть в условиях будущего боя» (Народное творчество. 1938. № 7. С. 36).

[54] «Быстрый набросок углем на большом листе бумаги, к рисунку несколько фраз в виде пояснения, в заключение едкая подпись, и „по-

дарок" торжественно подносится тому, кому он был посвящен» (Культработа в РККА. 1937. № 7—8. С. 18).

55 Опыт оказался действительно рискованным, ибо в числе 12 слов, названных из зала (в котором присутствовали Косиор, Якир и другие члены ЦК и правительства Украины), оказались «фамилии вождя партии т. Сталина и наркома т. Ворошилова». Но через 4 минуты Санжур «бодрящим окриком» прочел стихи и «бурные нескончаемые аплодисменты заглушили весь зал. Тов. Санжур не подкачал» (Первая Олимпиада... С. 142).

56 Ансамбль красноармейской боевой частушки части тов. Пятыгина «почти без инструментов очень удачно имитирует инструментальный джаз-оркестр. Коллектив неоднократно выступал в радиоконцертах» (Народное творчество. 1938. № 10—11. С. 78).

57 Заметка руководителя ансамбля художественного свиста московского ТНТ Власовой «Эксцентрические жанры в музыкальной самодеятельности» — редкое исключение. См.: Клуб. 1936. № 9. С. 49—50. А вот творческая биография младшего командира Лакштовского (Северо-Кавказский ВО). Вначале он подсвистывал в исполняемой струнным кружком обработке песни «Светит месяц». «Вариации свиста обратили на себя внимание. Начались репетиции по нотам с пианисткой в ДКА. На 2-й Олимпиаде СКВО Лакштовский премирован. Затем он участвует в концерте-рапорте красноармейской художественной самодеятельности делегатам I краевого съезда советов Азово-Черноморского края и, наконец, — участник концерта VII Всесоюзному съезду Советов. См.: Красноармейский клуб. 1935. № 6. С. 43.

58 Народное творчество. 1937. № 9—10. С. 54.

59 Массовое музыкальное движение на историческом этапе. М., 1932, С. 70. В числе приводимых в статье музыкальных примеров — марш духовика Краева «Вперед» («влияние старых армейских солдафонских маршей»), сентиментальный вальс для скрипки «Грусть музыканта» 14-летнего Н. Захваткина и вальс «Ударница Донбасса» для скрипки с гитарой шахтера Шевченко. А 21-летний «сын рабочего красного партизана — т. Румянцев, проживающий в Казахстане, прислал ряд танцев, в которых, видимо, пытался отразить советскую тематику — например, вальсы „Последнее время", „Воспоминания о техникуме", польку „Из казахской жизни" и т. п. Однако эти названия оказались приклеенными к произведениям, ничем не отличающимся по своему содержанию от старых салонных танцев».

60 Самым крупным из них был объявленный 19 июня 1935 г. конкурс «Правды» (совместно с Союзами писателей и композиторов) «на создание текста и музыки массовой советской песни на русском языке». В условиях конкурса указывались жанры песен, темы текстов и музыки (героическая борьба советского и зарубежного пролетариата за социализм, защита родины, трудовой героизм, быт рабочих и колхозников, жизнь советской молодежи, любовная песня, колыбельная, студенческая, спортивная и т. д.). К началу 1936 г. было представлено 120 песен профессиональных и 1000 песен самодеятельных композторов. Ответственный секретарь конкурса, член жюри Г. А. Поляновский вспоминал: «Тексты песен рождали мелодии. На листках бумаги, разлинованной от руки, инженеры и командиры, селькоры и врачи, водители комбайнов и пионеры слали

свои песни. Иногда вместо законных пяти линеек они писали свои ноты на изобретенном ими трехлинейном нотоносце. Тогда приходилось расшифровывать предполагаемые мелодии». Среди поступивших шести с половиной тысяч текстов (из них 2186 музыкальных) «чуть ли не треть посвящалась образам любимых героев: Щорсу, Фрунзе, Чапаеву, Киквидзе, Железняку». На текст М. Голодного «Партизан Железняк» было написано 389 песен. Чувствовалось влияние народных песен. Отличительными чертами конкурса стало активное участие «авторов с далеких окраин», а также «появление лирических любовных песен». См.: *Поляновский Г.* 70 лет в мире музыки. С. 139—143.

[61] См.: Музыкальная самодеятельность. 1935. № 1, 3, 5, 6, 7.

[62] См.: Советская музыка. 1940. № 1. С. 86.

[63] См.: 2-я областная олимпиада народного творчества и художественной самодеятельности колхозов и профсоюзов. Архангельск, 1938.

[64] См.: *Мухаринская Л.* Белорусская народная партизанская песня (1941—1945). Минск, 1968. С. 19.

[65] См.: Красноармейский клуб. 1935. № 12. С. 31.

[66] Так, на 1-й областной олимпиаде в Йошкар-Оле, приуроченной к 15-летию Марийской автономной области, выступал «народный симфонический оркестр» в составе: 8 скрипок, 2 альта, 2 мандолины, 2 виолончели и фортепиано (т. е. все, что имелось на месте). «В репертуаре этого оркестра: увертюры к „Евгению Онегину“ и „Руслану и Людмиле“, „Хайтарма“ Спендиарова, национальные произведения» (например Эшпая — «Танцы луговых мари») (Советская музыка. 1936. № 11. С. 75).

[67] Народное творчество. 1937. № 5. С. 45.

[68] Об этой песне Т. В. Попова писала: «Позднее, в первые послевоенные годы, песня эта получила широкую известность с новыми словами Ольховского „Лети, победы песня, до самого Кремля“ и вошла в репертуар Воронежского хора» (*Попова Т. В.* О песнях наших дней. С. 219).

[69] Советское краеведение. 1934. № 8. Статья представляет собою текст доклада, прочитанного на заседании секции художественной литературы и фольклора ЦНИИМКР в 1934 г.

[70] Советское краеведение. 1934. № 8. С. 16.

[71] Там же. С. 16—17.

[72] Там же. С. 22.

[73] Официальное выражение, широко распространившееся вслед за «техминимумом», введенным в 1933 г. Встречаются и жанровые разновидности — «литминимум», «музминимум» и т. д.

[74] Советское искусство. 1936. 5 янв.

[75] Музыкальная самодеятельность. 1936. № 1. С. 8.

[76] Особенно впечатляет стойкая привязанность всех мало-мальски «подвинутых» оркестров народных инструментов к «Неоконченной симфонии» Шуберта, звучавшей даже в программе струнного кружка сельхозартели им. Ленина Кирсановского р-на Воронежской обл. См.: 3-я областная олимпиада художественной самодеятельности колхозов и совхозов Воронежской области. С. 5.

[77] «Рондо а-ля тюрка» из юношеской ля-мажорной фортепианной сонаты Моцарта приобрело неожиданную популярность в качестве... ско-

рого «кавалерийского» марша! Вот одно из многочисленных свидетельств. Москва, Красная площадь, военный парад 7 ноября 1929 г. Впервые видит такое красноармеец Н. Богданов. И «больше всего из того парада запомнились эскадроны кавалерии, под звуки „Турецкого марша" Моцарта проносившиеся с обнаженными клинками от Исторического музея к Василию Блаженному». См. в кн.: Незабываемые 30-е. М., 1986. С. 289.

78 Типичный пример — программа выступления духового оркестра Зооветеринарного института: «Венгерский танец» № 5 Брамса, «Неаполитанский танец» из балета «Лебединое озеро», «Песня о Родине» Дунаевского. См.: Программа областной олимпиады... Саратов, 1938.

79 См., например, директиву ПУРККА, подписанную Я. Гамарником в апреле 1935 г.: Красноармейский клуб. 1935. № 5. С. 13.

80 Обилие составов оркестров и ансамблей народных инструментов, а также новая «национальная политика» привели к полному исчезновению из практики общеупотребительного в 20-х гг. термина «великорусский оркестр».

81 Цит. по: *Бабий А.* Музыкально-культурное строительство Донбасса (Сталино) // Советская музыка. 1934. № 7. С. 34.

82 Красноармейский клуб. 1935. № 7. С. 20.

83 Музыкальная самодеятельность. 1935. № 2. С. 27.

84 Красноармейский клуб. 1935. № 9. С. 37.

85 См.: *Живцов А.* Заметки о легком жанре // Советская музыка. 1940. № 4. С. 72. В статье подвергнут критике репертуар мастеров «цыганского романса и т. п. жанровой, эстрадной песни» — В. Козина, И. Юрьевой, Тамары Церетели, Ляли Черной, Кето Джапаридзе и др. О необычайной популярности «жестоко-сентиментальной» «цыганской» лирики к концу предвоенного десятилетия говорит и цитируемое Живцовым письмо из Глазова (Удмуртия): «Среди молодежи, среди учащихся преобладает стремление пойти именно по этому пути и не только петь цыганские песни, но и „оцыганить" известные им песни другого характера».

86 Народное творчество. 1937. № 9—10. С. 53.

87 Музыкальная самодеятельность. 1935. № 8. С. 34—35.

88 Добавим, что, как и в 20-е гг., продолжали действовать такие сдерживающие факторы, как хронический дефицит и низкое качество отечественных музыкальных инструментов, отсутствие корпуса грамотных руководителей, ограниченность и национальная обезличенность издаваемого для самодеятельности репертуара и т. д.

89 В 1940 г. Острейко выступал в Москве, в составе участников декады белорусского искусства. См.: *Коротеев А. Л.* Становление и развитие духовых оркестров и их роль в художественной культуре Белоруссии: Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1989. На правах рукописи.

90 См.: Советская музыка. 1937. № 3. С. 85.

91 Об истории этого коллектива, с 1918 г. успешно ставившего оперы («Русалка», сцены из «Чародейки», «Евгений Онегин», «Царская невеста», «Кармен», «Свадьба Фигаро», «Фауст»), см.: *Поляновский Г.* 70 лет в мире музыки. С. 236—252.

92 Вот одно из редких признаний такого рода: «...художественной самодеятельности нужна помощь в самых широких масштабах, деловая помощь и конкретное, повседневное руководство, которые ощути-

тельно сказываются только на работе отдельных очагов художественной самодеятельности (преимущественно на работе Дворцов культуры заводов-гигантов), но почти не доходят до основной массы кружков, до „низовых ячеек“ самодеятельного движения.

В результате этого от музыкальной самодеятельности Челябинской области в целом остается двойственное впечатление: с одной стороны, самодеятельность двух заводов-гигантов: Кировского (Челябинск) и Магнитогорского, которая в силу целого ряда благоприятствующих условий, а главное, возможности привлечения квалифицированных руководителей, средств и прекрасных помещений занимает выдающееся положение, пользуясь известностью и популярностью не только в области, но и далеко за ее пределами; с другой — остальная масса кружков клубной самодеятельности, находящаяся в чрезвычайно тяжелом состоянии и требующая неотложной энергичной помощи...». См.: Советская музыка. 1947. № 1. С. 70.

93 С 1927 по 1941 г. в Ленинграде были построены Московско-Нарвский Дворец культуры (позднее — им. Горького), Выборгский ДК, ДК им. Первой пятилетки, Дворец культуры им. Кирова, ДК промкооперации, клубы и ДК крупнейших фабрик и заводов — им. Газа (Кировский з-д), им. Ильича (з-д «Электросила»), им. Капранова (ф-ка «Скороход»), Невский ДК текстильщиков, ДК работников пищепрома, ДК им. Ленина и т. д.

94 1934 г. Объединенный рабочий хор и симфонический оркестр под управлением А. Коутса исполнили 1-е и 2-е действия оперы Глюка «Орфей и Эвридика». 1935 г. В концерте советской музыки прозвучал хор каторжан из новой оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». 1936 г. Под управлением Ф. Штидри Объединенный хор поет сложнейшую кантату Моцарта «Песнь солнцу», хоровую чакону из оперы «Идоменей», а на открытии филармонического сезона вместе с симфоническим оркестром и пианисткой М. Юдиной хор в составе 500 человек исполняет Фантазию для фортепиано, хора и оркестра Бетховена. Интересно, что наивысшим успехом ленинградской хоровой самодеятельности первой половины 50-х гг. вновь стал «Орфей...» Глюка, исполненный хором Университета им. Жданова совместно с оркестром филармонии и солистами Театра оперы и балета им. Кирова. Заглавные партии исполняли студентки Лариса Кирьянова и Людмила Филатова — будущая звезда советской оперы. См.: Художественная самодеятельность Ленинграда. Л.; М., 1957. С. 154, 187.

95 Рецензию на спектакль «Князь Игорь» см. в кн.: *Богданов-Березовский В.* Страницы музыкальной публицистики. Л., 1963. С. 52—55; См. также: *Ильин В.* Искусство миллионов. Л., 1967. С. 95—103, 128.

96 Оркестр организован в 1929 г., существовал до 1941 г. Репертуар его включал свыше 200 произведений, в том числе пять симфоний Бетховена, симфонии Шуберта, Бородина, Скрябина, Дворжака, Чайковского. Событиями становились совместные выступления с Д. Шостаковичем (I симфония и I концерт для фортепиано с оркестром в исполнении автора), М. Полякиным («Испанская рапсодия» Лало), А. Бицким (I концерт для фортепиано с оркестром Чайковского), С. Бычковым («Вариации на тему рококо» Чайковского).

97 См.: В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959. С. 258—259.

98 См.: Клуб. 1951. № 4. С. 10—11. О премьере оперы Перселла (в концертном исполнении, 1 и 28 ноября 1945 г.) писал Л. Дроздов (Советская музыка. 1946. № 2—3).

99 См.: Музыкальная самодеятельность. 1934. № 2. С. 33; 1935. № 9. С. 10.

100 См.: *Ильин В.* Искусство миллионов. С. 108. Сурово критикуя показуху смотров и олимпиад, «ставку на внешнюю „парадность“», В. Виноградов писал: «...надо пересмотреть практику организации в клубах симфонических оркестров и оперных студий. Иногда поводом к созданию этих коллективов являются лишь тщеславные побуждения зав. клубом или иного профработника, а не назревшая потребность, не реальная база. В результате (...) в „самодеятельный“ симфонический оркестр приглашается до 50% платных исполнителей профессионалов! И не лучше ли было бы поощрять образование камерных ансамблей разных составов (дуэты, трио, квартеты и т. п.), содействуя тем самым развитию камерной бытовой музыки?» (Советская музыка. 1937. № 8. С. 81). Однако таких ансамблей, тем более постоянных, было немного. Один из них — струнный квартет ТОЗ № 1 под руководством рабочих Пушкина и Соколова — выступил на Московской Олимпиаде музыки и танца в 1935 г. См.: Музыкальная самодеятельность. 1935. № 9. С. 9.

101 Еще в мае 1924 г. была проведена «Неделя русской народной песни». Заранее подобранный и выученный репертуар исполняли объединенные хоры соседних школ, работавшие по одинаковой программе. В 1926 г. состоялся детский музыкальный праздник с участием хора в составе 4500 чел. 25 мая 1930 г. на стадионе КИМ прошел праздник-игра, посвященный Международной детской неделе. В нем участвовали 11 000 учащихся художественных студий и кружков музыкальной самодеятельности. См.: В первые годы советского музыкального строительства. С. 271, 274, 276.

102 Там же. С. 276—281. Общее число участников конкурса достигло 36 000 чел. Конкурс шел под лозунгом: «Ни одного трудящегося, не посмотревшего детскую самодеятельность». Залы, где шел конкурс, заполнялись рабочими. Ежедневно проводились детские выступления в цехах. Художественная часть районных партийных конференций, предшествовавших XVII съезду ВКП(б), проводилась исключительно силами детей — участников конкурса. Заключительный концерт был устроен в Филармонии для делегатов V областной и III городской партконференций (Там же. С. 280). После конкурса во всех районах города были открыты ДХВД, во всех ДК и клубах созданы детские секторы. Возникла идея организации Дворца пионеров. Он был открыт в 1937 г., а при нем — КЮМ (Клуб юных музыкантов) с кружками, «вечерами музицирования», карнавалами и т. п.

103 См.: Советская музыка. 1933. № 3. С. 130.

104 «Среди педагогов студии, руководил которой К. Аренков, были: по классу саксофона О. Кандат, по классу скрипки М. Яцив, по классу ударных М. Вовси, класс балета вел Р. Гербек» (*Ильин В.* Искусство миллионов. С. 114).

105 Так, на олимпиаде художественной самодеятельности вузов, техникумов и рабфаков Саратовской обл. (1938) Институт механизации сельского хозяйства им. Калинина был представлен хором, женским гитарным ансамблем, струнным оркестром под управлением студента Е. Сергеева, джаз-оркестром (руководители — студенты А. Крейнин, Е. Сергеев), студенческим ансамблем песни и пляски (руководители — Линьков, Крейнин, Сергеев).

106 В 1933 г. в клубе действовали: рабочий и «крестьянский» хоры, кружки сольного пения и баянистов, домровый, духовой и джаз-оркестры. См.: Советская музыка. 1933. № 6. С. 129. Оркестр народных инструментов клуба, в течение многих лет возглавлявшийся Э. И. Гиршем, до сих пор является одним из лучших самодеятельных коллективов Москвы.

107 В 1935 г. при заводском клубе существовали два духовых оркестра (основной — «освобожденный»), две группы домрового оркестра, три хора («общий», «крестьянский», в котором пели жены рабочих, и татарский хор в 75 чел.), большая группа солистов-вокалистов, кружки баянистов (20 чел.), массовиков-затейников (20 чел.), танцевальный коллектив, «школа западного танца», детская фортепианная группа. К пятилетнему юбилею клуба поставили сцену в корчме из оперы «Борис Годунов». Оркестры работали над «Неоконченной симфонией» Шуберта и музыкальным оформлением клубного спектакля «Гроза» (по Островскому), танцевальная группа ставила балет на сюжет «Политотдельской свадьбы» Безыменского. См.: Музыкальная самодеятельность. 1935. № 3. С. 29—30.

108 Музыкальная самодеятельность. 1935. № 1. С. 30—31.

109 Оркестром народных инструментов с 1934 г. руководил известный балалаечник А. Илюхин, вокальной группой и хором — хормейстер ГАБТ А. Рыбнов. После войны «музыкальный университет» Дворца культуры автозавода пополнился хором рабочей песни (40 чел.), хором народной песни (70 чел.), оркестром тембровых баянов и эстрадным коллективом. См.: Советская музыка. 1949. № 10.

110 Рядом с типичными для самодеятельной оперы 30-х гг. «Фаустом» и «Евгением Онегиным» встречаем такую редкость, как комическая опера конца XVIII в. «Сказка о премудром Ахромее и прекрасной Евпраксии», показанная во время заводской олимпиады 1935 г. сормовским оперным коллективом (рук. М. В. Булгакова). См.: Музыкальная самодеятельность. 1935. № 97. С. 27—28.

111 Организован в 1925 г., отмечен почетной грамотой ВЦСПС на олимпиаде 1932 г. К середине 30-х гг. к основному составу (21 чел.) добавились подготовительная и детская группы. В отличие от обычных «андреевских» оркестров, «неаполитанские» оркестры 30-х гг. жестоко страдали от полного отсутствия специального репертуара. Именно нестандартный репертуар и отличал калининский оркестр. Начав с легких танцев, песен, попурри из оперетт, музыканты под руководством А. Боярского быстро пришли к исполнению таких произведений, как «Венгерское рондо» Гайдна, «Камаринская» Глинки, увертюра к опере «Петер Шмоль» Вебера, музыка к балету «Прометей» Бетховена... См.: Музыкальная самодеятельность. 1935. № 2. С. 40.

[112] Организован в 1921 г. На Всесоюзной олимпиаде 1932 г. занял 2-е место, отмечен званием «ударного показательного оркестра» ярославского горпрофсовета. С 1926 г. совершал большие гастрольные поездки по Волге — «исключительно в отпускное время». В репертуаре наряду с популярными в 30-е гг. 2-й Венгерской рапсодией Листа, «Эгмонтом» Бетховена и «Неоконченной симфонией» Шуберта был и фортепианный концерт Грига. См.: Клуб. 1933. № 1. С. 44.

[113] См., например: Клуб. 1936. № 4. С. 33—34; № 5. С. 48; Народное творчество. 1938. № 2; Советская музыка. 1951. № 5. С. 99—101; Клуб. 1951. № 6. С. 15. В 1951 г. ВДНТ им. Крупской издал книгу руководителя хоровой самодеятельности Вичуги И. В. Смыслова «Вичуга поет».

[114] «...когда не было боев, целые роты приходили на „певческие семинары“ к Смыслову», — писала в своем очерке Г. Фенина (Советская музыка. 1951. № 5. С. 100).

[115] Поездки по области начались в 1923 г. А незадолго до своей смерти в Вичугу по приглашению Смыслова приезжал корифей русской хоровой музыки А. Д. Кастальский. На пути из Вичуги в Москву он написал хор «Поезд» и подарил его вичугскому хору. См.: *Поляновский Г.* 70 лет в мире музыки. С. 257.

[116] Клуб. 1936. № 4. С. 33, 34.

[117] Так, в 1950 г. детский хор (140 чел.) на городском смотре самодеятельности наряду с русскими народными песнями исполнял хоры из опер «Орлеанская дева», «Евгений Онегин», «Руслан и Людмила», «Волшебный стрелок». См.: Советская музыка. 1951. № 5. С. 100.

[118] Советская культура. 1989. 10 авг.

[119] См. раздел «Музыкальная самодеятельность» в кн.: Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1917—1932 гг. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2000.

[120] Один из примеров — постановки «Наталки-Полтавки» и «Запорожца за Дунаем» в колхозе «Мачухи» Полтавского р-на силами хора и струнных кружков. «И хор, и солисты оперы — исключительно колхозники. Оркестр представлен симфоническим ансамблем в количестве 19 человек, в составе его — скрипка, виолончель, флейта, гобой, тромбон, басы и др. Исполнители — также колхозники». См.: Советская музыка. 1936. № 10. С. 56. Насыщенные народными песнями, именно эти классические украинские музыкальные комедии стали наиболее популярными произведениями в репертуаре массовой музыкально-театральной самодеятельности 30—50-х гг. В 30-е гг. «Наталка-Полтавка» ставилась также в овцесовхозе «Ильичевский» (Харьковская обл.), «Запорожец за Дунаем» — в Битюгском свеклосовхозе (Воронежская обл.) и т. д. См.: *Глебов А.* Театр масс. М., 1948. Машинопись на правах рукописи. С. 185.

[121] Самодеятельные оперные студии работали в Одессе, Полтаве, Киеве, Днепропетровске, Сталино, Харькове, Макеевке, Луганске и т. д.

[122] А. Глебов писал, что если «театрально-музыкальная самодеятельность совхозов в ряде мест шла по линии постановки общеизвестных опер, придерживаясь в этом отношении практики городов, то колхозные вокальные ансамбли пытались создавать оперы на материале местного музыкального фольклора». Наибольший интерес из приво-

димых им примеров представляет опыт коллективного написания колхозной оперы в Козельском р-не Калужской обл., во многом напоминающий методы работы студий Пролеткульта и ЕХК (единых художественных кружков) 20-х гг.

«Литкружковцы района (...) записали 76 текстов народных песен, 2370 частушек, 9 видов новых хороводных танцев. Над созданием либретто работал коллектив из 17 человек, в их числе колхозники, комбайнер, учитель, счетоводы, юные пионеры. Между членами авторского коллектива проводились конкурсы на написание отдельных сцен оперы. Так, из 27 вариантов одной сцены, изображающей ранний выход колхозников на работу, отобрано было в конце концов одно четверостишие для хора... Таким же коллективным порядком создавалась и музыка, причем в этой работе участвовало до 60 человек. Руководитель музыкального коллектива Мин прочитывал какую-либо сцену и объяснял, какою должна быть музыка в этом месте. Кружковцы предлагали каждый свою мелодию, из которых сообща выбиралась лучшая и окончательно редактировалась Вагиным. Шеф этого любопытного кружка, композитор Р. М. Глиэр, взял на себя окончательную редакцию партитуры. Еще до того, как опера была закончена, отдельные музыкальные номера из нее, как, например, марш молодых колхозников-стахановцев, были подхвачены колхозной улицей и получили широкое распространение» (*Глебов А.* Театр масс. С. 185—186). Он же сообщал, что кружок аула Чубаршау (Алма-Атинская обл.) поставил «самодеятельную казахскую оперу „Жалбыр“», на премьеру которой «съехалось более 700 человек». Вообще становление национальных оперных школ в республиках Средней Азии и Казахстане было связано именно с коллективным подбором музыки для пьес, осуществлявшимся группой народных музыкантов-мастеров, из которых комплектовались первые национально-музыкальные труппы. Е. Романовская в статье «Музыка в Узбекистане» писала: «Музыкальные номера, входящие в состав комедии («Аршин мал алан», поставлена в 1929 г.), всецело состоят из народных мелодий, как азербайджанских, так и узбекских. Подбор их делался всеми участниками сообща (это продолжает иметь место и в дальнейшем)...». В 1933 г. в репертуаре молодого театра было уже 10 «опер», «все они представляют собой в большой мере коллективное творчество всего ансамбля в целом, в особенности в музыкальной части» (Советская музыка. 1934. № 9. С. 8).

123 В «университете» было три отделения — музыкальное, театральное и живописное. В 1934 г. «университет» получил статус учебного заведения республиканского значения, в 1938-м переведен в г. Херсон, где и работал как четырехгодичное Херсонское государственное училище руководителей художественной самодеятельности. См.: *Носов Л.* Музична самодіяльність Радянської України. 1917—1977. Київ, 1984. С. 31—32.

124 См.: История музыки народов СССР. М., 1970. Т. 2. С. 319.

125 См.: *Носов Л.* Музична самодіяльність... С. 32.

126 Развивались и заложенные еще в 20-х гг. традиции оркестров украинских народных инструментов. Один из крупнейших коллективов такого рода существовал в Харькове (клуб паровозостроительного

завода). В состав его входили бандуры, цимбалы, сопилки, лиры, трембиты и т. д. См.: История музыки народов СССР. Т. 2. С. 320.

127 Так, возникший в 1935 г. хор девушек с. Великотское Миловского р-на Луганской обл. после I Всеукраинской олимпиады самодеятельного искусства (1936) вошел в состав Луганской филармонии (Там же. С. 319). «Состав оперного коллектива театра музыкальной драмы в Полтаве, состоящий из 107 человек (худ. руководитель т. Скляренко), в подавляющем большинстве набран из самодеятельных кружков. Хор театра на 70% составлен из лучших певцов самодеятельных коллективов. Балет на 40% пополнен участниками самодеятельных кружков» (Советская музыка. 1936. № 1. С. 58).

128 Наиболее известный пример — тот же николаевский оркестр народных инструментов завода им. Марти, в полном составе командированный в Одесскую консерваторию (1934). «После учебы оркестранты возвратились на прежние производственные места. (...) Вместо Г. Ф. Манилова, оставшегося в Одесской консерватории руководить кафедрой, дирижером оркестра стал мастер Сергей Мартынцев, отлично окончивший консерваторию». Впоследствии один из участников оркестра В. Ефремов стал дирижером Одесского театра оперы и балета. См.: Клуб. 1951. № 4. С. 24.

129 См., например: Советская музыка. 1937. № 3.

130 Выставка проводилась ВДНТ им. Крупской. Наряду с традиционными народными инструментами было выставлено много реконструированных и усовершенствованных (оркестровые наборы и комплекты русских звончатых гуслей, карельских кантеле, казахских, киргизских, туркменских, армянских и грузинских народных инструментов, отдельные узбекские, ойротские, бурятские, марийские, чувашские, осетинские, чеченские, ингушские, хакасские и другие инструменты). Кроме того, были представлены «образцы народного изобретательства»: 23-струнная гитара с тремя грифами комсомольца Штрянина (Куйбышевская обл.), «комбинированная домро-балалайка» со скошенными углами, гавайские гитары с рупорами-усилителями... См.: Советская музыка. 1937. № 10—11. С. 153; Народное творчество. 1937. № 2. С. 33.

131 Известия. 1932. 24 авг.

132 Народное творчество. 1938. № 4. С. 29.

133 Там же. С. 34.

134 См.: Народное творчество. 1938. № 6. С. 39—40. Осуществить эту задачу взялся организованный в 1938 г. ансамбль песни и пляски ВЦСПС (худ. руководитель — композитор А. Новиков). См.: Народное творчество. 1939. № 2. С. 24.

135 В качестве примера авторы 30-х гг. часто приводили бурятский хур, «сделанный из круглой банки из-под гарного масла фирмы „Ш. У. Мнухин в Нижнем Новгороде“ с проткнутой сквозь нее палкой и одним пучком конских волос вместо струны». См.: Советская музыка. 1934. № 7. С. 52. Сурово критиковались и «национал-шовинистические» идеи «заимствования» и развития культового дацанского оркестра, которые «были разоблачены и осуждены Бурят-Монгольским облпартсовещанием по культурному строительству в 1930 г.».

136 Так, киргизским государственным оркестром национальных инструментов руководил композитор П. Ф. Шубин, бурятским — народный артист СССР Гомбо Цыденжанов, таджикским — выпускник Московской консерватории композитор и дирижер А. Ленский, карельским ансамблем «Кантеле», выросшим из студенческого самодеятельного кружка, — композитор, поэт и фольклорист В. Гудков, армянским — мастер-самоучка В. Буни (о составе его «Восточного симфонического оркестра» см.: Советская музыка. 1934. № 7. С. 69).

137 Музыкальная культура Казахстана // Народное творчество. 1938. № 2. С. 36.

138 Так, разделение таджикского оркестра по тембровым группам (смычковые, щипковые, духовые, цимбалообразные, ударные) сопровождалось заимствованием инонациональных инструментов (семейства армянских таров, созданного В. Буни, азербайджанских кеманчей). Для исполнения классических произведений русских и зарубежных композиторов понадобились английский рожок, фагот. В казахский оркестр с той же целью вводились флейта, гобой, в узбекский — фортепиано, труба, тромбон. См.: История музыки народов СССР. Т. 2. С. 431; Народное творчество. 1938. № 12. С. 36; Советская музыка. 1946. № 11. С. 43.

139 Один из создателей первых партитур для реконструированного оркестра узбекских инструментов Я. Пеккер в конце 1946 г. писал: «Значение этого оркестра не ограничивается лишь фактом его существования в концертно-исполнительском плане; он одновременно должен послужить образцом для создания аналогичных профессиональных коллективов в крупнейших городах Республики и для насаждения большой сети самодеятельных инструментальных групп, построенных — по новому принципу — в колхозах и на крупнейших промышленных предприятиях Узбекистана. В настоящее время Государственный оркестр узбекских народных инструментов находится еще в стадии становления. Ни профессиональный уровень музыкантов, ни музыкально-технические возможности самих инструментов не дают основания заключить, что процесс формирования оркестра закончен» (Советская музыка. 1946. № 11. С. 44). Опасения выдающегося фольклориста Н. Н. Миронова («если мы переведем на нотную систему этнографический оркестр, который не связан ни с гармонизацией, ни с темперацией, мы все погубим...», 1938 г.) не оправдались. Рядом с Государственным «нотным» оркестром по-прежнему работали два традиционных унисонных профессиональных оркестра (при радиокомитете и ансамбле песни и танца Узбекской филармонии), сохранявшие традиции «устного профессионализма». Большинство самодеятельных ансамблей республики также придерживалось этих традиций. См.: Советская музыка. 1949. № 5. С. 81—82 и т. д. После смерти своего основателя и руководителя П. Ф. Шубина серьезный кризис переживал и киргизский «нотный» оркестр. См.: Советская музыка. 1951. № 4. С. 40—41.

140 И дело, конечно, не в происках «буржуазных националистов», «национал-шовинистов» и «подлых врагов народа», которые, как писал А. Новосельский, пытались «в ряде мест изгнать из употребления все национальные инструменты (...) механически заменяли их инструментами других народов», «защищали музыкальные и технические несо-

вершенства национальных инструментов и отрицали необходимость реконструкции». Чувство национального самосохранения и живой художественный инстинкт народов подкреплялись обычным головотяпством. Вот одна история такого рода (в характерной интерпретации конца 30-х гг.): «Для того чтобы дискредитировать идею реконструкции национальных инструментов, за усовершенствованные инструменты выдавались такие, которые по своему звучанию и качеству значительно уступали народным. Так было с реконструкцией чечено-ингушского струнного инструмента дечик-пандур. Новые образцы этого инструмента по заданию местных музыкантов были изготовлены в Москве. Сделаны они были с большими отступлениями от народных образцов: вместо продолговатого корпуса был сделан овальный, играть (...) можно было только плектором, а не щипком пальцев, как принято в народе. Этот инструмент был принят к массовому производству на мебельно-музыкальной фабрике в г. Грозном, где были допущены новые отступления и упрощения в инструменте, ухудшившие его качество. В результате почти все изготовленные инструменты остались на фабрике. Трудящиеся Чечено-Ингушетии отказались покупать этот инструмент, так как не считают его „своим", „народным", они по-прежнему пользуются самодельными инструментами, изготавливаемыми в аулах» (Народное творчество. 1938. № 2. С. 32).

141 Однако стандартизация организованной самодеятельности, «равнение на образцы» сказывались и здесь. В год 70-летия Сталина А. Мшвелидзе в статье «Новые песни Грузии» писал: «Какие характерные черты можно отметить в современном народном музыкальном творчестве Грузии? Прежде всего нужно сказать, что уже лет пятнадцать как во всей Грузии прочно установился новый принцип подбора исполнителей в народных хоровых коллективах и хоровых самодеятельных кружках. Теперь это смешанные хоры с прибавлением группы чонгуристок и пандуристок. Таким образом древняя форма грузинского хорового пения без сопровождения заменена теперь ансамблем певцов и инструменталистов. Почти все новые хоровые и сольные песни исполняются в сопровождении инструментального ансамбля. (...) Нам представляется, однако, чрезвычайно желательным, чтобы наряду с преобладающим сейчас типом песен создавались в самодеятельных коллективах и песни, рассчитанные на чисто хоровое исполнение без сопровождения, развивающие исконные передовые традиции певческой многоголосной культуры народа» (Советская музыка. 1949. № 7. С. 77).

142 См.: Народное творчество. 1939. № 2. С. 62.

143 В июне 1986 г. коллектив этого классического «производственного» шумовика отпраздновал свое 60-летие. См.: Советская культура. 1986. 12 июня.

144 Советская музыка. 1937. № 3. С. 84.

145 См.: Советская музыка. 1937. № 9. С. 69.

146 См.: *Носов Л.* Музична самодіяльність... С. 34, 35—36.

147 См.: *Алексеев С. П.* Искусство в социалистической деревне. С. 29. На областном смотре ансамбль показал «Светит месяц», две плясовые песни и «Коробейники», «которые участники оркестра, игравшие на инструментах, исполняли с хоровыми припевами».

148 См., например: Народное творчество. 1938. № 1. С. 60—61. Констатируя почти полное отсутствие печатного репертуара для ансамблей народных инструментов, вынуждающее «любителей-одиночек и руководителей кружков подбирать и перекладывать песни и отрывки из музыки к фильмам по слуху», автор обзора указывал, что к «наиболее распространенным» типам самодеятельных инструментальных ансамблей относятся дуэт мандолины (домры) и семиструнной гитары, а также так называемое деревенское трио.

149 Вот факт из дневника концертной группы Московской консерватории, отправившейся летом 1936 г. в восточную часть Советской Арктики.

«19 июня. Японское море. Пароход „Свердловск". Дьякову и Адамяну (участникам бригады. — *С. Р.*) удалось сколотить хороший самодеятельный джаз во главе с талантливым Петей Григорьевым — механиком зимовки в бухте (св. Лаврентия). Григорьев — мастер на все руки: и рассказчик, и танцор, и певец, и блестящий джазист». См.: Театр в Арктике. Л., 1937. С. 238. Бытовая природа этого «джаза» пассажиров корабля несомненна.

150 Так, на 3-й Воронежской областной олимпиаде (март 1937 г.) «ненормативных» инструментальных составов почти не было. Зато выступали межколхозные оркестры баянистов, квинтет двухрядных венских гармоник, секстет домр (участники и руководители окончили районные курсы; все произведения исполнялись по нотам), а также два фольклорных ансамбля: трио дударей (колхоз им. 13 лет РККА Мучканского р-на) и ансамбль жалеечников под руководством Дятлова из знаменитого своими народными хорами Лосевского р-на (Нижне-Кисляйский сельсовет). Все они исполняли тщательно отобранный репертуар: классические произведения (Бах, Глинка, Шопен, Шуберт и др.), русские и украинские народные песни и наигрыши. См.: 3-я областная олимпиада художественной самодеятельности колхозов и совхозов Воронежской области.

151 Народное творчество. 1937. № 10—11. С. 103. См. также: Народное творчество. 1938. № 12. С. 30 и т. д.

152 См.: *Баташов А.* Советский джаз. М., 1972; Советский джаз. М., 1987.

153 Там же. С. 60.

154 «Именно эти псевдоджазовые оркестры, тучей расплодившиеся на ниве коммерции, их репертуар и исполнительская манера критиковались в тогдашней печати», — пишет Баташов (*Баташов А.* Советский дзаж. С. 58). А дискуссия о джазе, особенного накала достигшая в памятном началом борьбы с «формализмом» 1936 г., разгорелась нешуточная. См. библиографию в книге Баташова.

155 Приведем лишь один пример-курьез: боец одной из частей НКВД «плясал на березовых дровах, подобранных по типу ксилофона» (Народное творчество. 1938. № 2. С. 41) Цирковая эксцентрика и популярность чечетки, фольклорно-скоморошья изобретательность неведомым образом сопрягались с новейшими техническими идеями эпохи, например, с «Ритмиконом» Л. С. Термена, где возникновение звука и звуко-музыкальная импровизация определялись положением тела танцующего в электрозвуковом поле...

156 Еще в 1926 г. журнал «Цирк» (специальный выпуск «Негритянская оперетта») писал: «Вероятно, в нашем джаз-банде должны быть гармоника и балалайка». В конце 30-х гг. профессор С. Бугославский уточнил это робкое предположение: «Советским инструменталистам и участникам джаз-ансамблей открывается дальнейшее широкое поле творческих исканий: они могут кое-что позаимствовать из приемов зарубежного джаза, но много ценного должны (...) заимствовать из народной музыки. Советские баянисты, кеманчисты, исполнители на народных деревянных духовых инструментах отлично владеют искусством многообразно варьировать данную мелодию и импровизировать на ее основе». Комментируя это высказывание, А. Баташов пишет: «Это была программа на будущее, и — подчеркнем — реальная программа» (*Баташов А*. Советский джаз. С. 87). Изучение составов самодеятельных «джазов» и «шумовиков» и сопоставление их с описаниями выступлений бытовых исполнителей-одиночек позволяет утверждать, что «программа» эта в значительной степени была реализована. Другое дело, что уровень профессионального мастерства, степень органичности синтеза фольклорной и джазовой импровизационных традиций не соответствовали большей частью критериям профессионализма.

157 См.: Клуб. 1933. № 4. С. 41.

158 Первая Олимпиада... С. 82, 137.

159 См.: Музыкальная самодеятельность. 1936. № 1. С. 24.

160 «Большой любовью пользуются в красноармейских частях джазы, — писал А. Живцов. — Эти джазы развиваются сейчас в двух направлениях: есть обычные оркестры и есть оркестры затейные». Говоря о таком театрализованном джазе лейтенанта Куриленко, критик продолжал: «Затейные „вольности“ джаза — прицеливание в публику из инструментов и т. п. — воспринимаются как приятельские шутки. Очень хорош конферанс, написанный самим лейтенантом» (Народное творчество. 1938. № 4. С. 42).

161 Народное творчество. 1939. № 1. С. 60. Многие армейские джазы и шумовики в 1937—1938 гг. «реорганизуются» в ансамбли песни и пляски; с другой стороны, созданный на базе самодеятельности профессиональный ансамбль песни и пляски ВЦСПС включал в себя наряду с другими инструментами оркестровой группы и джазовые.

162 В статье «Какой нам нужен джаз» Л. Волков-Ланнит писал: «...беспрерывно растущие самодеятельные джазовые оркестры до сих пор испытывают высокомерное пренебрежение руководящих музыкальных организаций. В книжных и нотных магазинах не найти нот и учебных пособий не только для джаз-оркестров, но и просто для смешанных оркестров.

Почему в репертуаре наших многих джаз-оркестров так много низкопробной музыки — бездарных и пошленьких фокстротов? Да только потому, что Музыкальное издательство совершенно не выпускает нот хороших фокстротов. (...) Когда руководители музыкальных кружков ищут ноты для того, чтобы разучить лучшие образцы (...) „западных танцев“, они находят лишь единственный нотный альбом... для баяна. Руководителям самодеятельных оркестров, да и большинству профессиональных, в этом случае ничего не остается, как идти к „переписчикам“ из второразрядных джазов и покупать у

них втридорога подозрительные партитуры. Так в музыкальных коллективах получает распространение пошлая, псевдоджазовая музыка» (Советская музыка. 1937. № 5. С. 26—27).

О реальном репертуаре «джазов» тех лет свидетельствует протокол производственного совещания коллектива полупрофессионального джаз-оркестра ленинградского ДК им. Кирова (22 человека, смета — 20 тыс. р. за 18 концертов в месяц), гастролировавшего летом 1938 г. в Калинине. Критикуя руководителя оркестра Н. Гаврилова, М. Курц говорил: «Товарищи! Кто такой Гаврилов? Это человек, просидевший 40 лет в оркестре, старый профессионал-музыкант, который никогда не был художественным руководителем и безусловно не понимает и не желает понимать задач, стоящих перед худруком в условиях искусства, поставленного на службу социализма. (...) Попытка самостоятельно оркестровать показала полное отсутствие понимания Гавриловым советской действительности. Например, оркестровка национальной песни „Сулико" прозвучала у Гаврилова как церковнославянский хор, в котором имели место попытки насаждения формалистических приемов; научно-этнографическая цыганская песня извращена в трактовке Гаврилова. Русская народная „Метелица" превращена в халтурный пародийный памфлет... Гаврилов безобразно подбирал программы, в результате чего в антивоенный день на детском концерте исполнялись никому не нужные танго, блюзье и проч. В нашем оркестре 50% евреев, т. е. 9 человек, Гаврилов явно недолюбливает эту половину оркестра...». Конец этого обсуждения-доноса звучал так: «Гаврилову надо крепко запомнить и не забывать, что вчерашние слесаря и парикмахеры — сегодня артисты-профессионалы. Такое руководство нам не нужно и вредно!» Бедный Гаврилов... (ЛГАЛИ, ф. 258, оп. 1, ед. хр. 21, л. 3—4).

163 И. В. Немцев писал: «В 1934 г., в связи со смотром художественных дарований (одиночек), усложнились и дифференцировались и формы музыкальной работы: организовывались всевозможные ансамбли, квартеты, трио и т. д. при музыкальных кружках, что потребовало введения специальных занятий по освоению техники игры на различных музыкальных инструментах и по овладению своим голосовым аппаратом. Так начала создаваться самодеятельная музыкальная эстрада» (Клуб. 1935. № 2. С. 53).

164 Например, на Всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах (1939). В первом туре участвовало около 2000 чел., более 200 — во втором, 53 — в заключительном.

165 См., например, обзор финальных смотров «одиночек» в ЦПКиО Москвы, проходивших летом 1934 г. на «Эстраде профсоюзов» (Советская музыка. 1934. № 10. С. 53—54). Выступления вокалистов «в большинстве случаев носили специфический „профессиональный" отпечаток". Многие из выступавших певцов уже получили несомненно некоторое музыкальное образование — например, т. Арэнс, исполнявший арию из „Тоски" на итальянском языке». Выступила даже окончившая музтехникум им. Глазунова т. Селезнева (ария Виолетты из IV акта «Травиаты»). Другая исполнительница пела «явно трудную для нее арию Розины из „Севильского цирюльника" — и это не единичный случай». Рецензент журнала, отметив, что «по непонят-

ным причинам почти совсем не исполнялись произведения советских композиторов», вопрошал: «Нужны ли такие выступления „неудавшихся профессионалов“ и в какой мере соответствует это общепринятому пониманию слова „самодеятельность“»?

166 См.: ЛГАЛИ, ф. 274, оп. 1, ед. хр. 49, л. 10—11. Большинству из них жюри рекомендовало продолжить учебу.

167 Вот что писал журнал «Народное творчество» о программах заключительных вечеров общегородской московской олимпиады: «Очень обширен и разнообразен был репертуар певцов-солистов. Наряду с широко распространенными, популярными пушкинскими романсами часто исполнялись редкие даже на профессиональной эстраде произведения: „Красавица“, „Эхо“, „Мой голос для тебя“, „Пророк“ Римского-Корсакова, „Желание“ Кюи, „Вакхическая песнь“, „Сновидение“ Глазунова, „Я здесь, Инезилья“ Метнера; исполнялись забытые и полузабытые романсы современников Пушкина, написанные еще при его жизни: „Черная шаль“ и „Цыганская песня“ Верстовского, „Не спрашивай, зачем“ Титова, „Кто при звездах и при луне“ Виельгорского, „Черная шаль“, „Черкесская песня“ Геништы, „Наперсник“ Кавоса, „Я пережил свои желанья“ неизвестного композитора и многие другие. Очень полно были представлены оперы на пушкинские сюжеты и тексты. Исполнялись арии, дуэты и целые сцены» (Народное творчество. 1937. № 2—3. С. 78). Один из удивительных фактов тех лет — исполнение собственного перевода «Евгения Онегина» 50-летним колхозником-акыном Куватом Теребаевым (колхоз Щадей аула № 27 Аксуйского р-на Алма-Атинской обл.). «Характерно, — писал журнал «Революция и национальности», — что перед исполнением поэмы певец делает краткое вступительное слово о значении Пушкина» (1936. № 10. С. 148).

168 Двусмысленно поэтому выглядели суровые обвинения В. Виноградова, разоблачавшего орудовавших в Управлениях по делам искусств «подлых врагов народа — троцкистов». Оказывается, это «враги» «пропагандировали устройство грандиозных „массивов“ — слетов, съездов самодеятельности, занимались скороспелыми подготовками к „показам“, замазывая действительное положение дела...». От них якобы шло и «нездоровое стремление показывать самодеятельного исполнителя на предельно трудных произведениях, (...) стремление петь и играть то, что под силу лишь опытным профессионалам» (Советская музыка. 1937. № 8. С. 83).

169 В итоговой статье «Настоящее и будущее музыкальной самодеятельности» композитор Г. Брук писал: «Во многих поселках, рабочих общежитиях вся художественно-воспитательная работа ограничивалась выступлениями т. н. „художественных бригад“ при полном игнорировании местных самодеятельных сил. В то же время при клубе обычно функционировало несколько кружков, замкнутых в себе, рассчитанных на небольшое число „избранных“, „любителей“. Такие кружки, возглавляемые платными руководителями-профессионалами, сплошь и рядом брались за выполнение труднейших задач без достаточной технической подготовки. Люди, едва успевшие освоить ноты, а то и вовсе не знающие их, пытались разучивать труднейшие хоры или даже целые оперные отрывки; начинающие оркестры от-

важивались исполнять сложные классические увертюры типа „Танкреда“ Россини, явно рассчитывая получить „скидку“ на самодеятельность.

Основная масса кружковцев, не подготовленная к подобным трудностям, разбегалась. Оставшаяся же часть воспитывалась руководителями в духе поверхностного „любительства“ и легкомысленного отношения к сокровищам музыкального наследия.

Эти черты „любительства“ особенно ярко проступали в сольных выступлениях кружковцев-вокалистов при исполнении ими романсов или арий из классических опер. (...) Какой-либо кружковец-вокалист, однажды исполнив партию Онегина, бросал хоровой кружок и изучение музыкальной грамоты» (Советская музыка. 1941. № 1. С. 71—72).

170 Один из типичных представителей этого типа сознания — блестяще описанный Л. Гурченко ее отец. Собирательный образ такого самодеятельного человека создал А. Платонов в повести «Ювенильное море» (1934). Инженер-гармонист Вермо, окончивший «музтехникум по классу народных инструментов», по слуху играет «Аппассионату» Бетховена, аккомпанирует ночным танцам-исповедям Кемаля, с легкостью импровизирует — «выдумывает музыку» — например, «сонату о будущем мира» или «сочинение, заключавшее надежду на приближающийся день жизни, когда последний стервец будет убит на земле».

171 Во втором и третьем турах Всесоюзного смотра, проходивших в Москве с 1 по 17 октября 1939 г., «было представлено свыше 60 разновидностей музыкальных инструментов различных народов нашего Союза». Вместе выступали дети (например, премированный 13-летний гитарист В. Белильников), профессиональные артисты (Н. Осипов, П. Нечипоренко, И. Паницкий, А. Иванов-Крамской), студенты консерваторий, выдающиеся народные певцы и инструменталисты-виртуозы (тарист К. Примов, зурнач А. Джафаров, пандурист А. Майсурадзе, дудукисты Д. Мадоян, М. Маркарян, К. Есоян, 78-летняя Дина Нурпеисова — «Джамбул домбры»; комузист Атай Огонбаев, герой труда А. Умурзаков — исполнитель на узбекских кошнае и сурнае, кобзарь Е. Мовчан, ашуг Ислам Юсубов и др.). В то же время РСФСР была представлена «исключительно массовыми музыкальными инструментами», «полностью отсутствовали гусли, жалейки, русские деревянные рожки и т. д. Не приехали на смотр представители некоторых автономных республик и областей, а также национальных меньшинств». См.: *Беляев В.* Смотр народных музыкантов // Советская музыка. 1939. № 11. С. 96—104.

172 Особого внимания заслуживает факт прямого соревнования носителей многонациональной «устной» — и интернациональной «нотной» традиций. Именно в этом смысл используемой В. Беляевым терминологии («массовые» и «национальные» народные инструменты). «Массовые инструменты — это народные инструменты, пользующиеся широким распространением по всему Советскому Союзу (гармонь, баян, гитара, балалайка и т. д. — *С. Р.*). Национальные же инструменты — народные инструменты, имеющие местное распространение. Исполнение на массовых инструментах в основном связано со зна-

нием нот. Исполнение же на национальных инструментах — в основном слуховое» (Там же. С. 97).

173 Искусство и жизнь. 1938. № 2. С. 32—33.

174 Карьера оперного дирижера началась в 1896 г. С 1910 г. Аркадьев — руководитель оперы Народного дома, где выступали Шаляпин, Собинов, Нежданова и др.; затем — профессор и ректор Одесской консерватории. С 1923 г. возглавил хор завода «Красный треугольник».

175 См.: *Ильин В.* Искусство миллионов. С. 126—127. Ленинград отличался наибольшим разнообразием репертуара самодеятельной оперы: помимо «общесоюзного оперного минимума» («Запорожец за Дунаем», «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Русалка», «Фауст», «Царская невеста», «Князь Игорь», «Снегурочка», «Кармен», «Сорочинская ярмарка», сцены из «Пиковой дамы») тут ставили и «Фенеллу» Обера, «Опричника» Чайковского, «Гальку» Монюшко, «Виндзорских проказниц» Николаи и т. д. См.: *Глебов А.* Театр масс. С. 183.

176 Народное творчество. 1938. № 4. С. 53—54.

177 См.: Советская музыка. 1941. № 1. С. 76.

178 Примером может служить спектакль «Триумф» по пьесе-шаржу И. А. Крылова в Орехово-Зуево (клуб Дрезненского хлопчатобумажного комбината). Пролог и эпилог написал местный писатель В. С. Богатырев — «в виде песен, целиком основанных на тексте Крылова». Музыку — местный композитор С. Н. Корсаков. Оформлял спектакль палешанин И. К. Олонский. В спектакле было занято около 100 кружковцев клуба. «Часть костюмов делал швейный кружок. Песни исполнял хор под управлением Гайгерова. Домровый и духовой оркестры (дирижер Знатнов), объединившись, сопровождали спектакли» (Народное творчество. 1939. № 4. С. 57).

179 История музыки народов СССР. Т. 2. С. 40.

180 Клуб. 1935. № 3. С. 52.

181 Так, 5 августа 1938 г. сольный кружок и хор железнодорожного клуба им. Лобкова (Омск) на олимпиаде художественной самодеятельности Омской ж. д. показали «Евгения Онегина». Работа над постановкой заняла полтора года. См.: Народное творчество. 1938. № 8. С. 63.

182 Один из примеров такого рода — трансляция по белорусскому радио оперы «Запорожец за Дунаем» в исполнении коллектива художественной самодеятельности Горецкого сельскохозяйственного института. См.: Народное творчество. 1939. № 1. С. 60.

183 «После первого показа оркестра армейский комиссар 1 ранга т. Гамарник сделал указания о необходимости найти для оркестра художественную форму, заключающую в себе синтез наиболее типических форм и видов красноармейской художественной самодеятельности, взяв за основу балалаечный оркестр как ведущее и доминирующее начало» (Культработа в РККА. 1937. № 3. С. 19).

184 Там же. С. 20. Показательно, что факты постановок классических опер и оперных сцен силами красноармейских коллективов, столь многочисленные в 1918—1935 гг., в материалах конца 30-х гг. почти не встречаются.

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Музыкальная культура военных лет — одна из наиболее подробно разработанных в советском музыкознании и фольклористике тем.[1] Специальных работ по музыкальной самодеятельности гораздо меньше.[2] Но практически каждая монография или сборник содержит огромное количество фактов, примеров, обобщений из сферы массового самодеятельного творчества — прежде всего армейского, партизанского, ленинградского. Это обстоятельство, а также большое внимание, уделенное основным механизмам самодеятельного творчества в военном разделе 1-й главы книги, позволяет сосредоточиться здесь на общей панораме и некоторых специфических проблемах музыкальной самодеятельности 1941—1945 гг.

И до войны музыкальная самодеятельность была наиболее широкой и разнообразной сферой народного творчества. Теперь же «вне музыки» не осталось ни одного жанра самодеятельности. Герои «фронтовой литературы» обыкновенно оказывались прекрасными гармонистами-песенниками, стихотворный эпос эпохи ориентировался на песенный язык и формы; рисунки и карикатуры самодеятельных художников в газетах и журналах фронтов, партизанских отрядов соседствовали с текстами песен, частушек или прямо иллюстрировали их. Основным жанром самодеятельного театра стали малые эстрадно-музыкальные формы. Во всех концертных бригадах, обслуживающих фронт и тыл, госпитали и заводы, ключевой фигурой был музыкант-певец, баянист и т. д.

И так же, как в годы гражданской войны, особое, даже универсальное значение приобретала песня. Наряду с симфонией она выступает одним из полюсов, пиков-профессионального композиторского творчества.[3] Что же касается самодеятельности, то ее ведущие в годы войны жанры опираются на песню и предстают проявлениями именно всенародного подъема песнетворчества.[4]

Одним из факторов, обусловивших выдвижение на первый план сольных, ансамблевых и монтажно-театрализованных песенных форм, стало новое соотношение половозрастных групп населения.

В армии решительно преобладали мужчины наиболее активных возрастов. Многие из них прошли «школу» армейской самодеятельности 20—30-х гг., участвовали в клубных хорах, оркестрах, оперных постановках, «джазах». На фронтах, в партизанских отрядах воевали тысячи профессиональных музыкантов, работали сотни композиторов.

В тылу же основной массив участников художественной самодеятельности составляли женщины, старики, дети и подростки; именно они участвовали в проводившихся тогда смотрах, олимпиадах, декадах и пр.

Неудивительно, что в первые годы войны «академические» жанры клубной самодеятельности переживают кризис. Крупные хоры, оркестры, тем более оперные и балетные коллективы были ослаблены, многие вообще перестали существовать. Особенно чувствительный урон понесла мощная клубная самодеятельность оккупированной Украины, пережившего трагедию блокады Ленинграда.[5] Но и в других местах шел тот же процесс. В Западной Сибири «вследствие массового ухода на фронт руководителей и участников распались многие кружки профессиональной и сельской художественной самодеятельности, — пишет М. Шуряк, — сократилась численность сохранившихся коллективов. Так, если в 1940 г. кружок насчитывал в среднем около 25—30 чел., то во второй половине 1941 г. — не больше 10—15 чел., притом в основном женщин».[6] На славной своими хоровыми традициями Кубани смешанные хоры, в состав которых входили работницы предприятий, колхозов, совхозов и красноармейцы, возникали лишь там, где «какая-либо воинская часть задерживалась (...) на сравнительно продолжительное время».[7]

И все же некоторые сильные фабрично-заводские коллективы продолжали работу. Эвакуированные на Урал рабочие киевского завода «Большевик» в составе носившего почетное звание «заслуженной капеллы Украинской ССР» хора выступали в Свердловской области. Художественная самодеятельность другого киевского завода «Арсенал» поставила в Воткинске, на родине П. И. Чайковского, оперы «Запорожец за Дунаем» и «Наталка-Полтавка».[8] Большая же часть участников рабочей самодеятельности вошла в состав коцертно-художественных бригад, где задавали тон певцы, баянисты, чтецы, танцоры.[9] Об одной из таких клубных бригад, организованной директором

Вологодского железнодорожного клуба И. Эльпериным, рассказывал А. Глебов:

«Он (Эльперин) собрал бригаду из трех женщин и стольких же мужчин (одним из них был он сам, другим слепой юноша-баянист) и в ноябре—декабре 1941 года проделал с ними, в свирепые морозы, пургу, пятисоткилометровый поход по линии железной дороги, обслуживавшей Ленинградский фронт. Бригада останавливалась и давала концерты на каждом километре, не пропустила ни одной путевой будки, ни одной станции, ни одного депо. Выступала перед коллективами рабочих и восстановительных поездов, воинскими эшелонами, эвакуируемыми ленинградцами.

С бригадой шел пропагандист, делавший доклады об историческом приказе товарища Сталина от 7 ноября 1941 года, вселявшем веру в победу. Бригада играла скетч „Девушка с характером". Две участницы ее, домашние хозяйки, кроме того, пели. Официантка железнодорожной столовой, цыганка по национальности, исполняла цыганские танцы. Баянист выступал и как солист. Сам Эльперин — как декламатор и рассказчик. Весной 1942 г. бригада в том же составе прошла триста километров к северу от Вологды. Всего за 4 месяца она дала 167 массовых концертов (не считая выступлений в домах путевых сторожей, для них и их семей)...».[10]

И состав участников, и их репертуар вполне характеризуют деятельность самодеятельных концертных бригад военного времени.

Особого внимание заслуживает, на наш взгляд, высокая жизнеспособность сельских и городских хоров народной песни, в большинстве своем культивировавших женскую песенную традицию.[11]

Продолжали существовать как коллективы хор «Трехгорной мануфактуры»,[12] хор сормовских домохозяек,[13] упоминавшийся уже глуховский «казарменный» хор (Ногинск)[14] и т. д. Возникали и новые хоры и ансамбли народной песни — при Тюменской швейной фабрике,[15] Мезенском маслозаводе (Архангельская обл.).[16] Тогда же сложился популярнейший в конце 40-х—50-х гг. вокальный квартет сестер Федоровых.[17] При Доронинской избе-читальне Тогучинского р-на Новосибирской обл. образовался «женский ансамбль колхозниц в возрасте от 50 до 60 лет, исполнявший старинные свадебные песни», в том-

ской артели «Художественный труд» — «высокопрофессиональный женский ансамбль народной песни и пляски».[18] Наконец, в военные годы было создано множество государственных народных хоров, национальных ансамблей песни и пляски.

В их числе — Уральский народный хор, руководимый Л. Христиансеном. Этот коллектив создавался из участников хоровой самодеятельности сел Измоденово, Покровское, Катарач в 1943—1944 гг. В Измоденове (Белоярский р-н Свердловской обл.) был небольшой чугунолитейный завод, железнодорожная станция, в музыкальном быту сочетались «традиции старинного крестьянского фольклора и опыт рабочей самодеятельности». 12 девушек, подросток гармонист, «мастерица народной песни» К. Г. Каштанова и руководительница местного хора И. Широкова составили первую группу Уральского хора. В Покровском, наряду с народными певицами, были «отобраны» дочь председателя сельсовета Ольга Зайкова и участник художественной самодеятельности местного ДК, бывший летчик М. Корепанов. После выступления хора подростков из с. Катарач на областном смотре 1944 г. трое из его участников также вошли в Уральский хор. А осенью 1944-го к ним присоединился 70-летний И. А. Карыпов, запевала хора девушек деревни Малая Лая, также выступавшего на смотре.[19] Из участников самодеятельности в г. Балахне (Горьковская обл.) в 1942 г. был сформирован основной коллектив Государственного ансамбля Литовской ССР — смешанный хор в составе 80 человек, которые «не только пели, но еще и танцевали, и даже играли на литовских народных инструментах».[20]

В военные годы новое значение приобрела самодеятельность детей, подростков, учащейся молодежи, что также было связано с резкими изменениями условий жизни и быта (эвакуация, сиротство, детские дома, тяжелая работа на предприятиях, в колхозах). Немаловажное значение имела и деятельность многих профессиональных музыкантов, пришедших в школы и коллективы детской художественной самодеятельности.

Так возник, например, первый в Каракалпакии детский струнный оркестр при музыкальной школе г. Турткуля. В 1941 г. сюда в числе эвакуированных москвичей приехали композитор В. Шафранников и скрипач М. Плаксин. А в 1943 г. оркестр школы, «единственного

рассадника музыкальной культуры в Турткуле», уже принял участие в концерте памяти Чайковского. В 1943—1944 гг. «было дано также несколько платных концертов в пользу детдома». Затем последовали вызов в Нукус, выступления перед членами правительства республики, на слете хлопкоробов и т. д. В составе оркестра было 15 учеников 2—4-х классов, которые, однако, исполняли «Гимн Советского Союза», пьесы Чайковского, Баха, Грига, народные каракалпакские песни. Наивысшим успехом оркестра стало участие в музыкальной комедии, поставленной турткульским ТЮЗом. «Постановки повторялись многократно с большим успехом. Характерно, что, когда однажды спектакль был проведен без участия оркестра, это вызвало бурный протест аудитории».[21]

Уже в конце 1942 г. в Омском областном Доме пионеров создается общегородской школьный хор (251 человек); в Барнауле в детский хор клуба меланжевого комбината «набор проводился по конкурсу».[22]

...Дети рабочих Кировского завода Ленинграда были эвакуированы в Нейский р-н Ярославской обл. По вечерам ребята нередко пели под баян. В декабре 1943 г. многие вернулись в Ленинград. Л. Пригалин, П. Гяч, Е. Спиридонов, Б. Максимович поступили в ремесленное училище № 12 при заводе им. Ленина. Вскоре дирекция приобрела баяны, пригласила опытного руководителя П. И. Смирнова. Возник ансамбль баянистов из 6 человек — ядро будущего известного оркестра баянистов Дома культуры трудовых резервов. Начались выступления в воинских частях, госпиталях, цехах заводов. В 1944 г. оркестр выступал в Москве (Всесоюзный смотр самодеятельности трудовых резервов), а в 49-м стал участником программы II Всемирного фестиваля демократической молодежи в Будапеште.[23]

Дети и подростки военных лет были непременными и любимыми аудиторией участниками концертов в госпиталях. К яркому рассказу Л. Гурченко[24] можно добавить множество подобных же фактов. А вот описанное Л. Соболевым в очерке «Черноморская сирена» безусловно уникально (хотя и отражает общеизвестное значение живой музыки во фронтовом быту): мальчик лет 12—13, брат певицы, учившейся до войны в музтехникуме и оставшейся в Севастополе, часами распевал на передовой оперные арии, под которые сладко спали моряки...[25] Особую стра-

ницу музыкальной истории военных лет составляет творчество выдающихся народных мастеров — песенников, сказителей, кобзарей, акынов, ашугов. Широкой известностью пользовались песни и думы П. В. Носача,[26] кемеровской песенницы П. А. Масловой, знаменитого якутского певца-импровизатора С. А. Зверева.[27] Нередко формы их деятельности приближались к агитационно-самодеятельным выступлениям «бригад». Так, казахские акыны, разъезжая по колхозам, не только давали «концерты», но и выступали в роли агитаторов. «Акыны Актюбинской области во главе с орденоносцем Н. Байганиным только за одну поездку по 20 колхозам собрали в фонд обороны страны 42 тыс. рублей деньгами, на 16 тыс. рублей облигаций госзаймов, 6 голов скота, 150 пудов зерновых культур, много теплых вещей. (...) По вечерам стар и млад собирались послушать новые песни о подвигах советских летчиков, танкистов, артиллеристов, о смелости и бесстрашии партизан».[28]

Множество новых песен было сложено крестьянскими певцами, участниками известных народных хоров.[29]

Однако сложение новых песен, частушек, целых песенных циклов не было прерогативой мастеров фольклора. Тысячи песен создавались на фронтах, в партизанских отрядах, самодеятельных хорах и ансамблях. Авторское и коллективное, «устное» и «письменное» (нотное, композиторское), «полуфольклорное» (И. Нестьев) — все виды песнетворчества, существовавшие и до войны, сливались в едином потоке.

Именно эта сфера музыкальной культуры 1941—1945 гг. привлекала наибольшее внимание музыковедов и фольклористов. Собран огромный фактологический материал, описаны не только основные механизмы фольклорного и самодеятельного песнетворчества, но и особенности его отдельных жанров (включая многие местные и региональные традиции). Остановимся поэтому лишь на нескольких принципиальных моментах.

Активизация традиционных устных форм бытования и распространения песен, оперативных «самодельных» методов песенного творчества[30] была связана с резкими нарушениями в функционировании опорных механизмов государственной музыкальной культуры, прежде всего средств массовой коммуникации.

Резко уменьшилась в сравнении с довоенным периодом музыкально-пропагандистская роль кино, грампластинки, а в условиях фронта и радио (лишь в тыловых городах радио продолжало играть роль законодателя песенных вкусов).[31] Но главной причиной выступала сама жизнь: в экстремальных условиях резко возрастала витальная ценность всякого искусства, потребность в его эмоционально-мобилизующей поддержке. Являясь наиболее массовым, доступным и в то же время синтезирующим слово, пение, музыку жанром, песня становилась главной точкой приложения самозащитно-творческих сил человека.

В то же время огромный массив массовых песен 30-х гг., в значительной мере определявших официальный музыкальный быт страны, оказался недееспособным в новых условиях.[32] Зато те, что сохранили свою привлекательность, послужили материалом для бесчисленных переделок (переинтонирования, вариаций, перетекстовок). На этом характернейшем для народного (фольклорного и самодеятельного) творчества массиве мы и сосредоточим свое внимание.

Без преувеличения можно сказать, что громадное большинство фронтовых, партизанских и бытовых песен военных лет было создано именно этим способом. В литературе давно выявлены наиболее распространенные «песни-источники»: «Синий платочек», «Катюша», «В землянке», «Каховка», «Огонек», «Шар голубой», «Тучи над городом встали», «Раскинулось море широко», «Спят курганы темные», «Шумел сурово Брянский лес», «Ты, моряк, красивый сам собою», старая шахтерская песня о коногоне («Вот мчится партия шахтеров»), множество песен времен гражданской войны. Некоторые из них становились основой для своеобразных циклов ответов-продолжений. Собравший несколько сот версий «Катюши» профессор И. Розанов писал: «Создан был длинный ряд не вариантов и не подражаний, а продолжений песни Исаковского, которая по отношению к ним явилась вступлением или началом цикла».[33] А в 1988 г., во время работы над этим текстом в архивах Ленинграда, мною был записан... детский вариант военных версий «Катюши», распевавшийся на неизменную мелодию М. Блантера и чудом сохранившийся в детсадовском фольклоре:

Где-то, где-то в городе Черкассах
Стоял дом, зеленая листва...
Пионерка из шестого класса
Там Людмила-девочка жила...
...Вдруг ворвались в комнату фашисты,
Приказали девочку пытать.
«Ты скажи — где скрылись коммунисты
И в каком отряде твоя мать?»...

Такие же циклы образовывались на основе «Землянки» (обиходное название песни К. Листова), «Синего платочка», «Огонька».

Показательно, что вопроса о происхождении песен (народная, бытовая, композиторская, безымянная или авторская) в этом случае не существовало. Некоторые песни распевались с минимальными изменениями напева,[34] другие же, напротив, подвергались сильнейшим «искажениям».[35] Однако чаще всего в основе лежал новый поэтический текст, к которому и приспосабливался напев.[36]

Вполне закономерной была «стилистическая пестрота» песен военных лет (И. В. Нестьев), далеко не всегда органичное взаимодействие элементов и традиций разновременного и разнонационального происхождения. Не всегда удовлетворяло взыскательный вкус и претворение типового лирического «ядра» (вальсовая трехдольность, минорный лад, интонационные формулы бытового и «жестокого» романсов).

В послевоенные годы этот «крен» стал еще более заметен — и не только в городском «низовом» фольклоре и набиравшей силу самодеятельной гитарной песне, но и в жестоко критикуемом за «кабацкую меланхолию» творчестве целого ряда композиторов-песенников. Сегодня, однако, уже вполне ясно, что подобные «аполитичные» настроения «благодушия, умиленности», «морковный кофе» чувств и «чувствованьиц»[37] были выражением всеобщей горечи, тоски, надежды, проистекавших не только от непомерной тяжести событий войны, но и мучительного освобождения от ига победоносно-лучезарных мифов «сталинского социализма».

Именно в таком контексте воспринимается опубликованная фронтовиком-краеведом А. Р. Синдицким из г. Петропавловска (Казахская ССР) история первой услышанной им в 1945 г. народной «песни Победы». В основе ее лежал текст старинного романса на стихи А. Молчано-

ва «Не для меня придет весна» (1839). В новом варианте он звучал прямо противоположно: «И для меня придет весна, и для меня Буг разольется...». Путем простой замены отрицания «не» на утвердительное «и», перестановок молчановских строф и сочинения нескольких строк о Победе была создана новая песня. Показательно, однако, что этот победно-оптимистический текст распевался на старый надрывно-меланхолический напев («цыганская» версия конца XIX в., принадлежащая Я. Ф. Пригожему, выступавшему в «Яре» с хором Соколова).[38]

Война принесла с собой новое деление жизни: фронт, плен, тыл, гетто, партизанский отряд... Во многих местах музыкально-творческая среда создавалась заново. При этом роль самодеятельности — как в узком, так и в широком смысле слова — была исключительно велика.

О специфике музыкального быта и творчества в «исправительно-трудовых» лагерях ГУЛАГа достаточно сказано в I главе книги; тема эта, как бы она ни была тяжела, несомненно, будет разрабатываться все подробнее, по мере сбора, обнародования и осмысления богатейшего, хранящегося по преимуществу в памяти бывших узников материала. Здесь же ограничимся в своем роде удивительным фактом из жизни знаменитого эстрадного композитора 30-х гг. А. В. Варламова.

Арестованный в 1943 г., он 13 лет провел в лагерях, в ссылке. В Ивдельлаге по указанию начальника лагеря Долгих бывший создатель и руководитель великолепной джазовой «Семерки» становится организатором и дирижером... джаза. «Собрали 12 человек, разрешили выписать из дома инструменты, ноты. Занимались в клубе, которым заведовал Шевчук — ученик Витачека, обладатель уникальной скрипки Гварнери. (Над его постелью висело фото Е. Ф. Гнесиной с дарственной надписью.) Люди в оркестре были разные. Был один мальчик. Не удивляйтесь, в лагере были и дети, немного, но были. Володя „Седой" — профессиональный налетчик 15 лет. Однажды начальница КВЧ сказала, что есть парень, который здорово бьет чечетку... Я дал ему саксофон (он быстро научился извлекать несколько звуков), стал писать для него специальные партии — педали „картошками" (т. е. долгими выдержанными звуками. — *С. Р.*). Оркестр обслуживал заключенных; для них приезд бригады становился событием...».[39]

«Художественная самодеятельность» существовала и в немецких концлагерях, где с разрешения администрации создавались ансамбли, оркестры, хоры. Широко известна история популярного в 30-х гг. певца-москвича А. И. Окаемова, в репертуаре которого было около 5000 произведений... В 1941 г. фронтовой ансамбль, в котором пел Окаемов, попал в плен, и вместе с товарищем, хормейстером Г. П. Лузениным, певец оказался в Кричевском лагере смерти. Вскоре он получил разрешение организовать самодеятельный хор для выступлений перед немецкими офицерами Кричева. И на концертах зазвучали песни, романсы, арии — в том числе ария князя Игоря «О, дайте, дайте мне свободу», предсмертная ария Сусанина, «Ермак», «Эй, ухнем»... Связанные с кричевским подпольем, Окаемов и Лузенин были выданы предателем и расстреляны. На краю могилы певец запел «Орленка».[40]

Исследователь еврейского фольклора М. Я. Береговский писал: «Теперь уже доподлинно известно, что в жизни гетто и лагерей, существовавших более или менее продолжительное время, все доступные виды искусства вообще и фольклора в частности занимали значительное место. Во многих гетто более или менее систематически выступали коллективы артистов, инструментальные ансамбли...».[41]

Бывший проколловец, композитор С. Н. Ряузов с июня 1942 по январь 1945 г. находился в лагере Гогенштейн в Германии. Там существовал целый «барак музыкантов» — «обычная трудовая команда», где, однако, «в свободные вечера занимались музыкой: хор разучивал песни, духовой оркестр — марши. По воскресеньям музыканты были обязаны выступать на площади перед кухней во время раздачи пищи». Часто «под видом маршей звучали широко известные советские песни — „Москва майская", „Тачанка", „Все выше", „Катюша", „От края и до края"» ... Руководил оркестром К. Я. Серостанов — профессиональный трубач, игравший до войны в БСО Всесоюзного радио.

В 1943 г. оркестр «превратился в эстрадный коллектив: 10—12 музыкантов, певцы, чтецы, танцоры, клоун-конферансье. Всего в ансамбле человек 25, 30». Среди них много профессионалов (скрипач М. Курдюмов; скрипач, гитарист и джазист В. Хлобынин; баянист М. Спиридонов; трубач М. Михайлов; артист студии при Театре

им. Вахтангова Г. Веревкин, принесший в лагерь новые, появившиеся уже во время войны песни «В землянке», «Огонек»...). Сам Ряузов играл на аккордеоне. В репертуаре ансамбля были произведения Чайковского, Шопена, Бизе, Россини, И. Штрауса, Брамса, «Чардаш» Монти. Но постоянно звучали и любимые песни: «Спят курганы темные», «Любимый город», «Партизан Железняк», «Три танкиста», «Коминтерн» Г. Эйслера. Позже появились отражавшие ход войны итальянские песни, «Марш сопротивления деголлевских войск», «Марсельеза», вальс «Под крышами Парижа». 31 декабря 1944 г. на рождественском концерте прозвучали «Полюшко-поле», стихи Пушкина и Симонова, ария князя Игоря...[42]

Особенной развитостью и самобытностью отличалась самодеятельная музыкальная культура партизанских отрядов.

В каждом из них, особенно в крупных полках, бригадах и соединениях, годами действовавших на территории Белоруссии, Украины, Брянщины, сложился свой песенный уклад.[43] На привалах, у костров, в землянках рядом с песней и гармонью мог звучать патефон,[44] «шумовой оркестр» (баян, ведро, таз, коса)...[45] Затевались импровизированные концерты, устраивались детские елки,[46] парады. Песня звучала и в бою.

Естественно, отбирались лучшие песенники, виртуозы-инструменталисты, гармонисты,[47] танцоры, поэты, создавались самодеятельные ансамбли, агитбригады.[48] Уже на втором году войны возникла «надбытовая», концертно-театральная художественная самодеятельность.

В работах Л. Мухаринской, Л. Носова, А. Глебова, в мемуарах и музеях собраны удивительные факты, складывающиеся в далекую от обычных представлений о партизанской жизни картину. Достаточно сказать, что во всех крупных отрядах были созданы художественные ансамбли: агитбригады, джазы, оркестры, ансамбли песни и пляски, хоры, квартеты и квинтеты[49] (разумеется, не везде существовал «полный комплект» этих жанров). Зимой 1943 г. возник Лидский партизанский театр, в феврале 1944 г. — Вилейский партизанский художественный ансамбль (агитотряд им. Горького).[50]

Крупные ансамбли вели интенсивную концертную работу, выступали на «вечерах художественной самодеятельности».[51]

На одном из концертов 1942 г. в лесу Холмского р-на Черниговской обл. с большой программой выступил хор под управлением И. Лубенца.[52] «Потом была сыграна комическая сценка „Куда идешь, Явтуня", где роль Явтуха играл И. Лубенц, а роль девушки — партизанка Т. Ремеслова. Командир взвода В. Коновалов читал стихи партизанского поэта С. Щуплика...».[53]

А вот программа партизанского ансамбля песни и танца брянской бригады «Смерть немецким оккупантам», показанная в октябре 1944 г. в клубе швейной фабрики Брянска:

Хор — «Вечер на рейде», «Выхожу один я на дорогу», «День пройдет и ночь пройдет», «Лапти» (русская народная), «Шумел сурово Брянский лес».

Художественное чтение. А. Твардовский. «Гармонь» (отрывок из «Василия Теркина»). «Левою рукою» (автор неизвестен).

Танцы. Танец брянских партизан. Партизанская канава. Украинский танец. Русский танец.

Акробатический этюд.

Частушки.

Вокально-танцевальная картинка «Четыре Ивана-музыканта» (на мотив «барыни»).[54]

Руководителями ансамблей были профессиональные музыканты.[55] Но чаще ими становились «самодеятельные люди», имевшие большой опыт работы в довоенной художественной самодеятельности. Среди них было немало «универсалов», игравших на многих инструментах, певших, сочинявших и даже импровизировавших песни, марши и т. д. Одним из таких самородков был руководивший с 1943 г. художественной бригадой при Главном штабе партизанских соединений Минской обл. ленинградец Александр Вешев. С детства он играл на гитаре, балалайке, баяне «в семейном ансамбле», с 10 лет начал осваивать скрипку. Поступив на завод, занимался на вечерних музыкальных курсах, а в армии играл в ансамбле пограничников БВО. Ростовчанин Михаил Быкадоров до войны руководил армейским ансамблем казачьего полка, расквартированного в Белоруссии. Вместе со многими участниками ансамбля пошел в партизаны, возглавил художественную бригаду 760-го партизанского полка им. Березовского. Прекрасный баянист, Быкадоров не только аккомпанировал песням и танцам, но и мастерски импро-

визировал (фантазии-попурри на темы советских песен, новые марши, песни, частушки). В песнях и монтажах, тексты для которых писал отрядный поэт Л. Высоцкий, «мелодия и аккомпанемент намечались эскизно и при следующих исполнениях частично импровизировались».

Скрипач Иван Гусенцов (участник партизанского ансамбля бригады А. Дунакалова), до войны игравший в Витебском ансамбле пограничников, вместе с руководительницей партизанского ансамбля О. Симоновой создавал «мелодекламации, ставшие одним из ведущих жанров самодеятельного искусства в бригаде...».[56]

Большим духовым оркестром (25 человек) соединения Героя Советского Союза И. Шитова руководил командир взвода автоматчиков А. Рудницкий — участник духового оркестра села Окопы на Тернопольщине.[57]

Ветфельдшер партизанской бригады С. Короткина, спортсмен-гимнаст из Витебска Н. Быков возглавили «джаз-оркестр». Быков выступал с гимнастическими номерами, имитировал звучание музыкальных инструментов (за что получил прозвище «гавайская гитара»), пел и под псевдонимом «Николай Джазов» вел все программы, для которых сочинял стихотворный конферанс. «Перед началом концерта он устраивал нечто вроде парада участников — выстраивал самодеятельных артистов на импровизированной сцене и знакомил с ними слушателей. Сначала он пел коротенькую „Песенку ознакомления“, затем, представляя публике каждого участника концерта, пел специально предназначенный ему куплет, в котором рассказывал о его партизанских подвигах, а также о роли в предстоящем концерте». Быков-Джазов был и автором бригадного гимна-марша, непременно звучащего в финале выступления ансамбля.[58]

Полюсами партизанской музыкальной культуры можно считать безымянное и авторское песенное творчество — и «гастроли»-рейды партизанских художественных ансамблей.[59]

Г. Пожидаев одним из первых обратил внимание на многочисленные факты «затейнической изобретательности», восполнявшей дефицит музыкальных инструментов на фронте.[60] Самодельные инструменты — явление, не только дополняющее массовое песнетворчество, но и демонстрирующее фольклорные корни давней линии в со-

ветской художественной самодеятельности («шумовики» 20-х, «джазы» и красноармейское затейничество 30-х гг.).

В книге «Музыка на фронтах Великой Отечественной войны» упомянуты самодельный металлофон из колпачков от снарядов, на котором его автор исполнял мелодии Дунаевского, вальсы Штрауса; сделанная бойцом-казахом самодельная домбра «из консервной банки, планки с веревочными ладами и двух тонких металлических струн».[61] Самодельная балалайка — тоже из консервной банки и струнами из телефонного кабеля, сделанная заключенным концлагеря Витцендорф И. Б. Волковым, хранится в Центральном музее Вооруженных сил СССР.[62] А солдат Иван Матюшин превратил в струнный инструмент... автомат Калашникова:

«...возникла у меня идея обучить его музыкальной грамоте, т. е. заставить мой автомат издавать полезные звуки, звуки добра, звуки жизни. (...) К ложу автомата привязал свой котелок (а он был звонкий) и натянул через него кусочек струны кабеля. (...) Вырезал колышек, вставил его в канал ствола и с его помощью натянул струну. Ударил по струне палочкой — получил довольно устойчивый звук, потом металлической ложкой стал придавливать струну в разных местах и получил отчетливые звуки (типа гавайскай гитары). Передвигая ложкой по струне и ударяя по ней палочкой, я быстро освоил несколько мелодий. Первой была легендарная „Катюша“, затем „Сулико“, „Синий платочек“ и десятки любимых фронтовых песен. „Поющий автомат“ был сделан в городе Казани перед отправкой на фронт. Тогда я очень боялся выдать свой секрет (...) В течение двух-трех секунд я разбирал музыкальное устройство, помня, что такое изобретение строго наказуемо. Поэтому я всегда прятался, и мой поющий автомат лечил мое сердце в одиночестве. Песня — это здоровье, песня — боеготовность, песня — это зарядка и перезарядка души на подвиг».[63]

Изобретение новых инструментов, необычных приемов игры,[64] постоянные эксперементы с составами инструментальных ансамблей, богатые довоенные традиции «затейничества» и самодеятельных «джазов» — вот предпосылки такого удивительного явления, как партизанские и фронтовые джазы. К сказанному о них добавим следущее.

Фронтовая «джаз-среда» отнюдь не была однородной.

Высший уровень составляли профессиональные джаз-оркестры, гастролировавшие в воинских частях[65] или постоянно работавшие на флотах и фронтах.[66]

Средний слой был представлен тысячами полупрофессиональных полковых, дивизионных, ротных джазов. «Многие так называемые музыкальные взводы, — рассказывал Н. Минх, — состояли из джазовых музыкантов и выполняли соответствующую функцию. Такой джаз-ансамбль благодаря своей подвижности, мобильности был способен пробраться в любое место. Он мог быть и самостоятельным номером, и сопровождением песне, злободневному куплету или сценке. (...) В военных джаз-оркестрах зачастую работали высококвалифицированные, по-настоящему одаренные люди. В числе таких был, например, Вадим Людвиковский, который руководил джаз-оркестром в одной из частей на Белорусском фронте и там, в суровых условиях войны, стал хорошим аранжировщиком, приобрел мастерство и опыт».[67]

Один из идеологов послевоенной музыкальной политики, гвардии полковник П. Апостолов, отметив, что сама жизнь показала недостаточную приспособленность духовых оркестров к деятельности на переднем крае («слишком громоздки по составу», «репертуар тяжеловат для передовых позиций, где все определяется легкостью, гибкостью», «демаскирует расположение части блеском инструментов и громкими звуками меди и барабанов»), писал: «Зачастую этот процесс внедрения в окопный быт новых облегченных форм музыки был стихиен. Сами оркестры выделяли из своей среды своеобразные ансамбли. В составе пяти человек, с веселым „джазовым“ инструментарием, соединяющие темброво-красочную инструментальную музыку с вокальной, ансамбли эти включали в свои программы массовые, народные и патриотические песни, злободневные частушки, сатирические музыкальные куплеты, военные песни и марши частей и дивизий, сочиненные самими музыкантами, офицерами и бойцами; в программах их имелись вставные танцевальные, плясовые, акробатические номера, клоунада, скетчи. Выступления этих ансамблей были насыщены драматическим, театрализованно-зрелищным элементом».[68] Особенно важно, что многие из таких «джазов» включали в себя и участников армейской самодеятельности, исполняли «самодельные» песни, марши, пародии, монтажи.

Однако в середине войны появился специальный приказ заместителя наркома обороны, подкрепленный развернутой директивой ГлавПУРККА. «Приказ установил, что основная задача оркестров Красной Армии — быть средством воинского воспитания. Находились люди, которые, недооценив важности этой задачи, пытались придать военному оркестру чисто-развлекательное значение, превратить его в подобие джаза или концертно-эстрадного коллектива. Этот приказ категорически воспрещал эксперименты подобного рода и требовал сохранения исторически сложившихся форм военно-музыкального искусства в их чистом виде».[69]

Грозная директива в значительной степени повлияла и на судьбу наиболее многочисленных — самодеятельных — фронтовых эстрадно-музыкальных ансамблей. И если в первые годы войны их выступления были «гвоздем» местных смотров, то в материалах смотров 1944—1945 гг. упоминания о джазах встречаются все реже, уступая место описаниям программ хоров, духовых оркестров, солистов, ансамблей песни и пляски. Не встречаются и факты использования «самодельных» и трюковых инструментов.[70]

В заключение несколько слов о музыке в блокадном Ленинграде. История ленинградской самодеятельности тех лет — такое же свидетельство нравственного подвига, как и знаменитое исполнение 7-й симфонии Д. Шостаковича, спектакли Театра музыкальной комедии, концерты пианиста А. Д. Каменского, творчество ленинградских композиторов, не прекращавших работы в годы блокады.

...С первых дней войны развернулась деятельность клубных концертных бригад. К октябрю 1941 г. «37 бригад художественной самодеятельности Ленинграда дали в частях действующей армии, на призывных пунктах, в госпиталях 2283 концерта».[71] За три года таких концертов набралось около 75 тысяч.[72]

Уже осенью 1942 г. на Металлическом заводе была объявлена запись в хоровой и оперно-опереточный коллективы, в октябре возобновил работу Дом художественной самодеятельности под руководством В. Коллара,[73] возрождаются первые духовые оркестры на заводах.

Один из них составляли рабочие Кировского завода, оставшиеся в городе. Восемь человек — среди них руководитель заводской самодеятельности В. Ермилов, И. Самко, один из старейших участников заводского оркестра,

учившийся в знаменитой «детской художественной студии» Нарвской заставы слесарь-корнетист А. Цыганков — начали репетиции в холодном подвале клуба в первую блокадную зиму. Уже после второй репетиции оркестр выступил в цехе. Затем последовали концерты в госпиталях, бомбоубежищах, на переднем крае, на строительстве ладожской «дороги жизни»... В 1943 г. А. Цыганков был ранен осколком в руку, более трех месяцев провел в госпитале. Играть на корнете учился заново... И все же вернулся в свой оркестр.[74]

...30 декабря 1941 г. Исполком Свердловского р-на принял решение о проведении детских новогодних елок (в районном Доме пионеров и школьников — ДПШ — и в школе № 6 с «ежедневным охватом» соответственно 300 и 100 ребят). На директора ДК им. Кирова тов. Межова возлагалось: «а) художественное оформление елок, б) изготовление пригласительных билетов, в) концерты, самодеятельность». Трест Общепита обеспечивал питание и подарки для ребят. Последний пункт решения гласил: «Установить плату за билет на елку 5 рублей, выделить 30% бесплатных билетов для детей рядовых и младшего начсостава, мобилизованных в Красную Армию, детей пенсионеров и остро нуждающихся».[75]

В мае ДПШ Свердловского р-на объявил о записи в кружки: оборонный, технический, художественный, музыкальный и др. Сообщалось также, что «ежедневно проводятся массовые игры, песни, пляски». 29 мая (пятница, 17 ч.) для школьников 1—4-х классов после беседы лектора горкома ВКП(б) «Что такое военная тайна, как ее надо выполнять и как о ней надо молчать» планировался спектакль «Веселый Петрушка в гостях у ленинградских ребят» (самодеятельность ДПШ). 12 июня театральный кружок ДПШ под руководством И. С. Ольшвангера показывал театрализованные басни Крылова.

...А 3 июня в концертном зале прошли лекции сотрудника Ботанического сада АН СССР на тему «Как собирать дикорастущие травы и как употреблять их в пищу» (для 1—4-х классов — в 11 час., для 5—7-х классов — в 18 час.)...[76]

Детская художественная самодеятельность в блокадном городе, после жуткой зимы 41—42 гг. Что может быть страшней и удивительнее? Но это было. Много материалов собрано в знаменитом музее «А музы не молча-

ли» средней школы № 235 Октябрьского р-на Ленинграда, который создал и бессменно возглавляет Е. А. Линд.

В концертах перед воинами, в госпиталях, на радио принимали участие будущий музыковед А. Н. Крюков (рожд. 1929 г.) и 10-летний Гера Окунев (впоследствии композитор, ученик О. Евлахова и Д. Шостаковича). Уже в музыкальной школе Окунев много сочинял, его песни о Ленинграде звучали по радио. Он и сам пел их на концертах. За участие в военно-шефской работе получил медаль «За оборону Ленинграда». В то время ему было 12 лет.

А весной 1943 г. прошла городская Олимпиада детского творчества. На фотографиях, выставленных в Музее истории Ленинграда, видны живые «пирамиды», детские рисунки, музыканты на сцене заполненного детьми зала... Из воспоминаний М. А. Гольденштейн (до войны художественный руководитель городского Дома пионеров): «Мысль об этой Олимпиаде юных талантов была и удачной и своевременной. Правда, организована она была „подпольно“: не следовало афишировать большие скопления детей в центре города... Это было бурное проявление воли к жизни, вызов страху, опасностям, самой смерти! (...) Почти каждый детский концерт стихийно выливался в митинг»...[77]

Естественно, наиболее крепкой была художественная самодеятельность Балтфлота, МПВО, милиции, НКВД, пожарной охраны и других военизированных подразделений.[78] Уже в апреле 1942 г. прошел смотр самодеятельности госпиталей Ленинграда; весной 1943 г. — общегородской смотр самодеятельности военно-учебных пунктов, вслед за ними — общегородской смотр учреждений, заводов и воинских частей.[79] В феврале 1944 г. был проведен смотр краснофлотской самодеятельности.

Но это был уже свободный, вне тисков блокады, смотр. И не случайно, например, в Кронштадте особый успех выпал на долю инструментального квинтета под руководством баяниста сержанта Алексеева. Квинтет исполнил программу из произведений И. Дунаевского — светлую, радостную музыку мира. В это время интенсивно возрождались многие коллективы вернувшихся в город предприятий. А. Глебов рассказывал о возрождении музыкальной самодеятельности завода им. Сталина (до войны тут были хор, оркестр, оперный и балетный круж-

ки, в которых занималось до 150 человек). «Начало войны застало их во время воскресного выездного концерта в Териоках, на открытии нового санатория. Наступили трудные дни. Половина активистов ушла на фронт. Остальные выбивались из сил, выполняя фронтовые заказы в обстановке голода, ежедневных бомбежек и обстрелов... Однако и в эти дни редактор заводского радиоузла О. М. Верховская и нормировщик литейного цеха Тихомиров сумели составить эстрадно-концертную бригаду фронтового типа, которая выступала на передовой, на кораблях Балтфлота, в госпиталях более 300 раз. В 1944 г. на заводе снова возродился хор, и начал создаваться духовой оркестр, но в них почти все были новичками, а в хоре не хватало мужских голосов. Как только вернулся из армии бывший староста хора, он пришел к Верховской и предложил заняться хором, чтобы сделать его „таким, как до войны". За ним пришли другие „ветераны" заводской самодеятельности (...) В мае 1945 г. самодеятельность уже смогла выступить с большим праздничным концертом, „гвоздем" которого был музыкальный монтаж по опере Рахманинова „Алеко"».[80]

Особой известностью пользовался самодеятельный женский ансамбль МПВО Ленинграда.

В 1942 г. солист Кировского театра, заслуженный артист РСФСР Н. Куклин организовал хор девушек-бойцов. «Почти все девушки пришли в хор, не имея представления о вокале, с трудом воспринимали хоровую культуру», — пишет В. Ильин. Но репетиции, а затем и концерты проходили «каждый день» (Н. Куклин), и уже 2 ноября хор выступал в Большом зале филармонии с праздничной программой. В нее вошла и композиция «Месть» с музыкой профессора консерватории А. Д. Каменского.

От обычного репертуара двухголосных массовых песен хор постепенно перешел к оперным фрагментам («Мазепа», «Фауст», «Вильгельм Телль», «Тихий Дон»), сложным произведениям а капелла, русским народным песням — восстановив, таким образом, «репертуарный минимум» лучших самодеятельных хоров Ленинграда 30-х гг. Суровые условия блокады, армейское положение коллектива способствовали превращению его в крупный ансамбль «синтетического типа». Были созданы хореографическая и инструменальная группы (в последнюю вошел ансамбль гусляров под руководством П. Е. Шалимова),[81] позднее —

театр кукол. «Особенностью ансамбля было то, что во всех его коллективах участвовали, за редким исключением, только женщины. Многие из них совмещали роли певцов, танцоров, музыкантов...».[82] Концерты, тематические композиции и спектакли[83] ансамбля пользовались неизменным успехом у публики, записывались, транслировались по радио.

В 1944 г. коллектив выступал в Москве — в Мраморном зале Моссовета, в частях МПВО. А после войны, как многие крупные армейские ансамбли, женский хор под руководством Куклина получил профессиональный статус и выступал в Ленинграде до 1948 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См., например: История музыки народов СССР. М., 1972. Т. 3; Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М., 1970; *Крюков А. Н.* Музыка в кольце блокады. М., 1973; В годы Великой Отечественной войны. Л., 1959; Русский фольклор Великой Отечественной войны. М.; Л., 1964; *Попова Т. В.* О песнях наших дней. М., 1969; *Мухаринская Л.* Белорусская народная партизанская песня (1941—1945). Минск, 1968; *Носов Л. И.* Песня — партизанские крылья. Киев, 1965 (на укр. яз.); *Крупянская В., Минц С.* Материалы по истории песен Великой Отечественной войны. М., 1953; *Данилевич Л.* Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М.; Л., 1948 и т. д.

[2] См. библиографию в статье: *Шуряк М. Г.* Массовое музыкальное творчество в Западной Сибири в годы Великой Отечественной войны // Художественная культура и интеллигенция Сибири (1917—1945 гг.). Новосибирск, 1984.

[3] А. Г. Новиков вспоминал: «...в первый рабочий день войны композиторы столицы собрались в Доме композиторов на Третьей Миусской... (...) В два-три дня было написано свыше сорока песен на слова В. Лебедева-Кумача, М. Исаковского, А. Суркова, С. Алымова, Л. Ошанина и других поэтов. (...) Война задала нам новый ритм жизни. Время как бы спрессовалось: то, на что раньше уходили недели, делалось в считанные часы. Боевые песни едва успевали родиться, как уже звучали в эфире и в концертах для бойцов» (*Новиков А.* Всегда в пути. М., 1982. С. 239).

[4] Конечно, это еще не означает, что перестала звучать всякая иная, «непесенная» музыка. Так, военные духовые оркестры, руководимые призванными в армию профессиональными музыкантами, играли и концертные переложения классических произведений, хорошо известных по репертуару довоенной самодеятельности. Во многих источниках приводится факт из воспоминаний Б. В. Доброхотова (тогда аспиранта Московской консерватории), который служил капельмейстером,

руководя одновременно дивизионным самодеятельным ансамблем: «...через некоторое время (в начале 1942 г. — *С. Р.*) дали для местных жителей и бойцов проходящих через деревню частей несколько концертов. Играли увертюру „Эгмонт" Бетховена, „Половецкие пляски" Бородина и несколько маршей. Слушали хорошо, а мне самому было странно — каким образом мы одолели такие трудные вещи...» (Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. С. 197). Классические романсы, арии, сонаты, квартеты, даже сцены из популярных опер («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Кармен» и т. д.) были в репертуаре профессиональных концертных бригад, выступавших на фронтах, а с 1943 г. — и многих крупных армейских ансамблей, все более укреплявшихся профессиональными кадрами. См.: *Данилевич Л.* 1) Музыка на фронте // Советская музыка. 1946. № 2—3. С. 70; 2) Далекое-близкое // Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М., 1970. С. 145; *Вайнкоп Ю.* Камерная музыка на фронте // Советская музыка. 1946. № 2—3. С. 87—88.

[5] Так, «разобщенное фронтом и эвакуацией», прекратило свою деятельность большинство прославленных самодеятельных ленинградских оркестров, смотр которых в 1936 г. занял 9 дней (!), причем «собрать их впоследствии оказалось невозможным». См.: Художественная самодеятельность Ленинграда. Л.; М., 1957. С. 197.

[6] *Шуряк М. Г.* Массовое музыкальное творчество... С. 137. Репертуар первых лет войны «состоял преимущественно из русских и украинских народных песен, песен советских композиторов довоенных лет и, частично, созданных в годы войны». Позднее в программы входят отрывки из опер и оперетт, романсы, «проявляется интерес к старинной русской и сибирской песне, в особенности сопровождаемым инсценировками, обрядами; к национальным музыкальным инструментам и пьесам для инструментальных ансамблей. Все большее распространение начинают получать музыкально-литературные композиции» (Там же. С. 139).

[7] См.: *Еременко С. Я.* Хоровое искусство Кубани. Краснодар, 1977. С. 72—73.

[8] См.: *Носов Л. И.* Музична самодіяльність Радянської України. 1917—1977. Київ, 1984. С. 38.

[9] Так, крупная концертная бригада московского ДК им. Горького дала во время фронтовых выступлений свыше 2000 концертов. См.: *Мазурицкий М. П.* Художественная самодеятельность в годы Великой Отечественой войны (1941—1945 гг.). М., 1985. С. 24—25. Концертные бригады были сформированы на Автозаводе им. Сталина, заводе «Серп и молот», ленинградских заводах им. Орджоникидзе и Металлическом, в крупных ленинградских ДК (Промкооперации, Выборгском, Красногвардейском, им. Капранова и др.). См.: *Ильин В.* Искусство миллионов. Л., 1967. С. 135—136.

[10] *Глебов А.* Театр масс. М., 1948. Машинопись. С. 207. В заметке того же автора о той же бригаде, опубликованной в газете «Литература и искусство» (1942, № 27 от 4 июня) находим опущенные позднее детали: фамилии исполнителей, уточнения репертуара. Так, фотограф Мешков исполнял «сказы Севера». Или такая картинка: «Нередко артистов оказывалось в будке вдвое больше, чем зрителей. Но это не смущало их. Концерт давался полностью, как перед сотнями людей».

Заслуживает внимания и еще одно замечание А. Глебова. Самодеятельные концертные бригады военных действовали «в условиях небывало напряженного труда на производстве, когда была дорога каждая пара рук, каждый час. Участники художественной самодеятельности либо вели ее (работу) за счет собственного отдыха, либо их заменяли на производстве товарищи (...) и за них отрабатывали полуторные и двойные нормы» (*Глебов А.* Театр масс. С. 208).

[11] Это обстоятельство прошло мимо внимания многих исследователей. Между тем не подлежит сомнению, что война лишь усугубила стремительную «феминизацию» хоровой самодеятельности, заметную как в конце 40-х, так и в довоенные годы.

[12] «В те боевые дни на „Трехгорке" существовал небольшой женский хор под руководством хормейстера Крынкина, состоявший преимущественно из молодежи. Работница тепловой станции Вера Донцова, придя в 1943 году с фронта, привлекла в хор несколько девушек-работниц. (...) Десятки престарелых работниц-пенсионерок работали в цехах комбината в военные годы. И это дало возможность В. П. Голубовской совместно со своими сверстницами Е. Игнатовой, Л. Крыловой и другими удержать в те дни в составе хора его постоянных участниц из числа постоянных работниц» (Советская музыка. 1949. № 8. С. 84—85). В статье упоминаются и самодеятельные песни военных лет: «Трехгорная — комсомольская» (текст М. Байтина распевался на мотив песни «Два Максима») и «Девушки Красной Пресни» (на мотив «То не тучи — грозовые облака...»).

[13] Организован при Дворце культуры им. Сталина в 1937 г. по инициативе одной из старейших участниц самодеятельности М. М. Петровой. Хор исполнял старинные народные песни, частушки, популярные массовые песни тех лет. «Особенно значительную деятельность хор домохозяек развил во время Великой Отечественной войны, выступая перед бойцами Советской Армии, в цехах завода, госпиталях и т. п.», — писал В. Коллар. См.: Советская музыка. 1949. № 10. С. 82.

[14] О его деятельности в годы войны см.: Клуб. 1953. № 10. С. 21.

[15] Организован в 1942 г. мастером пошивочного цеха Нюхриной. См.: Клуб. 1954. № 5. С. 31.

[16] В 1944 г. хор занял первое место на олимпиаде в Архангельске. Его руководитель, директор маслозавода А. Н. Сергеева, вспоминала: «Всю дорогу пешком за возами шли, на санях был груз (Сергеева не упустила случая совместить поездку на олимпиаду с доставкой продукции маслозавода. — *С. Р.*). На каждой станции поем, пляшем. От станции до станции 40—50 километров... Пришли на олимпиаду. Там выступали в филармонии. Потом подходит женщина, говорит: „Вам первое место причитается". Вот стали заявки поступать на наш хор. Дали пять концертов в госпиталях. Как благодарили! „Наш дух подняли"» (Советская музыка. 1952. № 5. С. 55).

[17] Пережив блокадную зиму, рабочая семья Федоровых эвакуировалась в Свердловск (1942). Впервые выступив на заводском смотре художественной самодеятельности, сестры получили право на поездку в Москву (финал Всесоюзного смотра). Но в 1944 г. семья возвратилась в Ленинград, и молодые работницы Кировского завода пришли в хор при клубе им. Газа. См.: Советская музыка. 1952. № 8. С. 56.

[18] *Шуряк М. Г.* Массовое музыкальное творчество... С. 144, 145.

[19] См.: *Христиансен Л.* На родине Уральского народного хора (Народные певцы) // Советская музыка. 1951. № 5.

[20] Возникший на базе армейского самодеятельного ансамбля и усиленный эвакуированными литовцами хор «состоял из бывших фармацевтов и радиотехников, столяров и портных, фотографов и крестьян, бухгалтеров, железнодорожников, студентов. Лишь несколько человек знали ноты, и только одна певица в прошлом пела в профессиональном хоре». Помимо хора в ансамбль входили группы народных танцев и народных инструментов, джаз-оркестр и т. д. См.: *Шпигельглазас Ю.* Литовский ансамбль в годы Великой Отечественной войны // Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М., 1970.

[21] Советская музыка. 1946. № 11. С. 44—46. С возвращением М. Г. Плаксина в Москву (1945) оркестр распался.

[22] См.: *Шуряк М. Г.* Массовое музыкальное творчество... С. 141.

[23] См.: Художественная самодеятельность Ленинграда. С. 217—218. Первый в стране ДК трудовых резервов, открытый в 1945 г. в помещении бывшего клуба швейников (Ленинград), был поднят из руин руками самих ребят.

[24] См. первую главу этой книги.

[25] Литература и искусство. 1942. 1 мая. № 12.

[26] Слепой кобзарь обошел множество сел Украины. См. о нем: *Лавров Ф.* Кобзарь Носач // Советская музыка. 1952. № 6. Интересно, что вместе с народными певцами в годы оккупации на украинских базарах выступали под видом бродячих кобзарей и «рабочие трикотажной фабрики, у которых до войны был свой ансамбль...» (вероятно, самодеятельная капелла бандуристов) (ЦГА РСФСР, ф. 628, оп. 1. ед. хр. 286). Сразу после освобождения г. Жданова (Мариуполя) возобновил свою работу созданный еще в 1936 г. на заводе им. Ильича ансамбль бандуристов. См.: Советская музыка. 1949. № 8. С. 95.

[27] См.: История музыки народов СССР. Т. 3. С. 293.

[28] Литература и искусство. 1942. 9 мая. № 19.

[29] О песнях самодеятельного народного хора крестьян Подмосковья, руководимого А. П. Ярковым (1875—1945), см. в книге Т. В. Поповой «О песнях наших дней». В 1941—1944 гг. художественным консультантом хора был автор «гудковых симфоний» 20-х, фольклорист и ученый-изобретатель А. М. Авраамов.

[30] Таковы, например, многократно зафиксированные случаи быстрого коллективного создания песен. Им пользовались и музыканты-профессионалы (например, участники джаз-оркестра Белорусской ССР, см.: Песни, рожденные в боях / Автор-составитель Ю. Бирюков. М., 1985. С. 209), и партизаны. Командир кавалерийского партизанского отряда А. И. Инчин вспоминал: «В партизанском соединении Героя Советского Союза генерала М. Наумова звучала в 1943—1944 годах песня „Партизанская кавалерийская“. Текст был сочинен мною. Музыка песни родилась у партизанского костра. Шепот листьев, недавние бои — вся суровая романтика партизанской жизни навеяла в тот час слова и мелодию „Кавалерийской“. В руках у меня была гитара. Я стал напевать мотив песни, товарищи подпевали. Затем музыкальную обработку этой песни сделал самодеятельный композитор А. Швидь» (Среди партизан // Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М., 1970. С. 237). Ситуация, вполне схожая с коллек-

тивным рождением многих студенческих и туристских песен 50-х гг. Другой случай рассказывал Герой Советского Союза Ю. Збаницкий — командир партизанского соединения им. Н. Щорса, гимном которого стала песня «Клятва» на слова М. Бажана. «Сколько композиторов известных и неизвестных в те грозные дни слагали мелодии на эти гневные слова! (...) Часто бывало, что встречались здесь на привале две разные мелодии на эти слова, и тогда певцы, не споря, какая из них вернее, всегда выбирали лучшую, либо возникала третья мелодия, еще лучше прежних». См.: *Носов Л. И.* Песня — партизанские крылья. С. 21.

31 При этом речь идет лишь о репродукторах: радиоприемники подлежали обязательной сдаче с первых же дней войны. В то же время во многих крупных партизанских отрядах радио оставалось одним из важных источников нового песенно-музыкального репертуара (в одном лишь соединении С. Ковпака действовало 16 передвижных радиостанций). В конце войны большую роль играли трофейные грампластинки и кинофильмы, англо-американская эстрадная и джазовая музыка звучала в программах Л. Утесова, джаз-оркестра Балтфлота под управлением Н. Минха и т. д.

32 Так, «почти мгновенно остывает интерес к песням беззаботно праздничного характера, к нарядным маршам, олицетворявшим радость выходного дня, веселую атмосферу вечеринок или спортивных празднеств. Эта песенная традиция, в свое время талантливо воплощенная И. Дунаевским, ныне отодвигается в прошлое. (...) На смену квадратной четырехдольности марша нередко приходят трехдольные формулы («Священная война», «Заветный камень», «Шумел сурово Брянский лес») (...) Характерно для военных лет и широкое воскресение традиции лирической песни-вальса, издавна сложившейся в русском городском обиходе». См.: История музыки народов СССР. Т. 3. С. 125—128. Отметим и прочно сохранявшуюся популярность «цыганских романсов» В. Козина, И. Юрьевой и других эстрадных кумиров предвоенных лет.

33 *Розанов И.* Песни о Катюше как новый тип народного творчества // Русский фольклор Великой Отечественной войны. М.; Л., 1964. С. 310.

34 «Коробейники», «Есть на Волге утес», «Катюша», «Священная война» и т. д. Огромное количество частушек распевалось на бессмертные мотивы «Цыганочки», «Гитары семиструнной» и пр.

35 Еще в 1947 г. Л. Мухаринская (музыковед, в 1941—1945 гг. — фронтовая медсестра) писала: «Примеров переинтонирования различных песен — немало; но, может быть, трудно найти такую, напев которой подвергался бы столь многообразным переработкам, как „Землянка" Листова. „Правильного" — с точки зрения композиторского текста — начала этой песни, точно так же как и концовки, я не слышала ни разу» («Из дневника» // Советская музыка. 1947. № 3. С. 38).

36 Быть может, особенно показателен факт использования метода подтекстовки поэтами-профессионалами. Уже в первые дни войны Лебедев-Кумач написал текст знаменитой партизанской песни «В темной роще густой», «ориентируясь на ритм» популярнейшей с гражданской войны песни «Там вдали за рекой». Отпечатанная на листовке и заброшенная самолетами в партизанский тыл, песня прожила всю

войну. См.: *Попова Т. В.* О песнях наших дней. С. 259—260. Текст другой, очень популярной на Сталинградском фронте песни «Есть на Волге утес, он бронею оброс, что из нашей отваги куется» написан писателем Б. Палийчуком, в августе—сентябре 1942 г. работавшим в редакции фронтовой газеты «Красная Армия». См.: Песни, рожденные в боях. М., 1985. С. 43. В первых печатных сборниках военных песен печаталось много текстов с пометками: «на мотив» («Если завтра война», «Конармейская», даже «Трансвааль, Трансвааль, страна моя, ты вся горишь в огне»). Курьезный факт приводил в своих «Фронтовых заметках» композитор Гр. Фрид: в 1942 г. пленные немцы в теплушке поезда «тихо, чистенько, на три голоса пели „аккуратные" сентиментальные песни и даже песню „О Стеньке Разине" (почему-то напечатанную в сборнике немецких песен с другими словами: Ганс уверяет Марту, что там, вдали от нее, он будет ее помнить)» (Советская музыка. 1947. № 3. С. 34—35).

37 Выражения эти взяты из грозной передовой статьи под названием «Приказ Сталина — программа победы» (приказ от 1 мая, в котором 1942 год провозглашался годом «окончательного разгрома немецко-фашистских захватчиков»). Адресовались они тем «неразборчивым» драматургам и композиторам, которые кинулись создавать надрывные «жестокие» романсы и «расслабленные сентиментальные песни домашнего уюта» (Литература и искусство. 1942. 9 мая. № 19).

38 См.: Российская музыкальная газета. 1989. № 6.

39 См.: Российская музыкальная газета. 1988. Декабрь.

40 См.: *Лифшиц А.* «Жизнь за Родину свою». М., 1964. С. 204—207.

41 Еврейское народное творчество периода Великой Отечественной войны. Машинопись с правкой // Архив ЛГИТМИК, ф. 45, оп. 1, ед. хр. 34, л. 12. См. также машинопись статьи Береговского «О стиле еврейских народных песен периода Великой Отечественной войны» (Там же). В этих материалах, написанных по результатам экспедиций 1944—1946 гг., содержатся интересные сведения о песнетворчестве в гетто Транснистрии (территория между Бугом и Днестром, куда было согнано еврейское население, не успевшее эвакуироваться из занятых румынами советских областей). Преобладали те же подтекстовки как к народным, так и композиторским мелодиям. Так, для евреев Буковины «преобладающими являются мелодии танго и подобных произведений из репертуара джаз-ансамблей. Для репертуара трудящихся масс Советской Подолии преобладающими являются мелодии традиционных и советских еврейских песен». Особого внимания, по мнению автора, заслуживает «небольшая группа мелодий в т. н. измененном дорийском ладу», который традиционно применялся «исключительно в песнях ламентативного характера». Для подтекстовок использовались и мелодии советских песен — «Три танкиста», «Спят курганы темные», революционной песни «Замучен тяжелой неволей» (Там же, л. 22—24).

42 См.: *Ряузов С.* Музыка в плену // Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М., 1970. С. 242—249.

43 Одним из проявлений этого уклада было сочинение гимна отряда; иногда в этом качестве закреплялись общеизвестные песни — «Песня о Щорсе», «Марш энтузиастов», «Шумел сурово Брянский лес». См.: *Носов Л. И.* Песня — партизанские крылья. С. 20—21.

[44] Факт из дневника комиссара соединения С. Ковпака С. Руднева: Там же. С. 11.

[45] Там же, фотовкладка между с. 24—25. В центральном лагере соединения А. Федорова также был шумовой оркестр, «сколоченный музыкантом Морозом. Вместо инструментов использовались вилки, палки разных сортов дерева, миски». С. Ковпак вспоминал об одном из выступлений шумового оркестра соединения на праздничном октябрьском вечере: «...пройденный нами путь от Путивля до Карпат претворил в музыкальной форме партизанский шумовой оркестр... Под руководством командира одной из наших рот (...) Гриши Дорофеева, с десятка за два музыкантов, выскочив на сцену с ножами, топорами, рогачами, мисками, прекрасно изобразили грохот выстрелов (...), треск эшелонов, летящих под откос, шум нефти, горящей в горах» (Там же. С. 48—49).

[46] Одну из них описывает А. Инчин. См.: Музыка на фронтах... С. 241.

[47] Уникальной в этом отношении представляется повесть Д. Гусарова «Партизанская музыка», где поиски гармони и превращение юноши-любителя в «штатного» гармониста-певца одного из партизанских отрядов Карелии стали основной сюжетной линией. Замечательно полно описан вокально-танцевальный репертуар, неповторимые местные особенности его исполнения, различные бытовые и концертные формы «партизанской музыки». См.: *Гусаров Д.* Партизанская музыка. М., 1988.

[48] «Первоначально в составе художественных ансамблей и бригад не было специально выделенных, „освобожденных“ артистов. Командиры, комиссары, разведчики, медработники, рядовые бойцы становились артистами ансамбля „по совместительству“» (*Мухаринская Л.* Белорусская народная партизанская песня... С. 7).

[49] Квартет (3 баяна и аккордеон) был в отряде Г. Грузинова (Крым), квинтет (4 баяна и скрипка) — в соединении С. Ковпака. См.: *Носов Л. И.* Песня — партизанские крылья. С. 44, 48.

[50] См.: *Мухаринская Л.* Белорусская народная партизанская песня... С. 7—9. В Вилейском ансамбле велись занятия по музграмоте, создавался собственный репертуар, в том числе литературно-музыкальные монтажи. Один из них — «Мы мстим» (текст руководителя-режиссера А. Николаева) — исполнялся в 1945 г. в Москве на Всесоюзном смотре художественной самодеятельности.

[51] Герой Советского Союза генерал-майор П. Вершигора писал: «...силами партизанских артистов дивизии, сведенных в специальные группы, проводились вечера художественной самодеятельности. Таких групп в соединении было четыре; наилучшей среди них считалась группа 1 полка под руководством командира А. Косилина. Она провела 350 вечеров художественной самодеятельности и концертных выступлений, на которых присутствовало 72 тыс. зрителей. Группа имела в своем распоряжении баяны, гармоники, аккордеоны и струнный оркестр». См.: *Носов Л. И.* Песня — партизанские крылья. С. 53—54.

[52] Хор соединения А. Федорова насчитывал в своем составе 40 человек, исполнял «классические произведения и произведения советских композиторов, хотя основу его репертуара составляли народные песни» (Там же. С. 49).

[53] Там же. С. 50.

[54] Там же. С. 59—61. Ансамбль просуществовал как полупрофессиональный коллектив до 1947 г.

[55] Так, ансамбль бригады «Пламя» (Пуховический р-н Минской обл.) возглавлял начальник особого отдела И. Мартинюк, руководивший хором, оркестром, сочинявший музыку и литературно-музыкальные монтажи. До войны работал в ансамбле пограничников. В отряде им. Юрченко 1-й Минской бригады во главе ансамбля стоял бывший преподаватель Белорусской консерватории С. Марковский. См.: *Мухаринская Л.* Белорусская народная партизанская песня... С. 10. Хором партизанского ансамбля песни и пляски брянско-орловского соединения руководил бывший солист хора Белорусского оперного театра П. Олейников. См.: Музыка на фронтах... С. 127.

[56] См.: *Мухаринская Л.* Белорусская народная партизанская песня... С. 6, 13—14, 17.

[57] «Перед оккупацией его родного села (...) А. Рудницкий сразу с группой сельских музыкантов пришел к партизанам. Оркестр постепенно рос, инструменты пополнялись из числа тех, что сохранились в клубах в тылу врага» (*Носов Л. И.* Песня — партизанские крылья. С. 51).

[58] *Мухаринская Л.* Белорусская народная партизанская песня... С. 26.

[59] Так, агиткультбригада отряда «Смерть немецком оккупантам», созданная в мае 1942 г. по решению Брянского подпольного обкома партии (в составе 13 девушек, 13 мужчин), после 152 концертов в отрядах и селах освобожденного района была послана «на гастроли в Трубчевский партизанский район, куда ей пришлось пробираться через зону немецкой оккупации, с большим риском и, разумеется, при оружии». Позднее ансамбль совершил «гастрольный рейд» по партизанским соединениям Украины, пройдя 800 км по немецким тылам. В 1943 г. был вывезен на самолете в тыл, в г. Елец. См.: *Глебов А.* Театр масс. С. 211—212; *Носов Л. И.* Песня — партизанские крылья. С. 58. Агитбригада отрада им. Гастелло во главе с комсомольцем-актером А. Титовым вместе с отрядом прошла по территории оккупированной Белоруссии 1200 км. См.: *Мухаринская Л.* Белорусская народная партизанская песня... С. 11.

[60] Уже 5 сентября 1941 г. появилась директива № 220 ГлавПУРККА. «...русская песня, гармонь, пляска — друзья бойца. Они сплачивают людей, помогают легче переносить тяготы боевой жизни, поднимают боеспособность и формируют настроение личного состава...

Политорганы располагают большим количеством красноармейских песенников: лишь в августе с. г. разослано 150 000 экз. сборников песен „В бой за Родину“. В частях имеется свыше 12 000 гармошек...

Политорганам, комиссарам, политрукам, партийным и комсомольским организациям развернуть работу по насаждению боевых русских песен. Песня и гармонь должны звучать повсюду — в походе, на привале, в промежутках между боями. Особое внимание уделить русской пляске, так любимой нашими бойцами.

Для пропаганды песни, пляски использовать ансамбли, направив их непосредственно в полки. На страницах фронтовых, окружных, армейских и дивизионных газет популяризировать лучших гармонистов,

запевал и плясунов — любимцев роты. Печатать в газетах тексты и ноты патриотических песен и широко показывать боевой досуг красноармейцев.

В каждой роте иметь запевал, гармонистов и гармонь. Клубам частей и капельмейстерам организовать систематическую работу с запевалами, помогая им внедрять песни в жизнь части и подразделения.

Работу по внедрению песни и пляски вести систематически, рассматривая ее как составную часть политического воспитания личного состава части. Против недооценки многими политработниками песен, пляски и гармони вести решительную борьбу...». Цит. по: Музыка на фронтах... С. 129—130. Такая забота в сочетании с жесткой регламентацией функций, тематики и жанров «насаждаемого» репертуара не могла, конечно, покрыть всех реальных потребностей человека-бойца, миллионов воинов сотен национальностей. В то же время такая музыкальная политика, несомненно, активизировала бытовую гармонно-баянную традицию; фронтовики и сегодня составляют основной слой гармонистов.

61 См.: Музыка на фронтах... С. 126.

62 *Саутин Н.* Балалаечка // Неделя. 1985. № 7. На этой балалайке Волков исполнял «Синий платочек» и другие песни, вальсы И. Штрауса.

63 Московская правда. 1987. 22 марта.

64 В литературе зафиксировано немало случаев «приспособления» основного инструмента военных лет — баяна (в последние годы к ним прибавились сотни трофейных аккордеонов). Один — из практики профессиональной артистической бригады — описывал ее руководитель Е. Гершуни: «У нас было три пианиста, но ни один из них не умел играть на аккордеоне. Пришлось использовать аккордеон как рояль (кстати, одно из фронтовых прозвищ баяна — «карманный рояль». — *С. Р.*). Один пианист держал его в горизонтальном положении на коленях, другой растягивал меха, и, наконец, третий играл на нем как на рояле. Басы не использовались совсем. Так был создан аккордеонный расчет из пианистов, в котором первым номером был Липатов, вторым Шифельбейн и третьим Циммерман» (*Гершуни Е.* В военные годы // В годы Великой Отечественной войны. Л., 1959. С. 51). Второй случай, рассказанный ветераном войны А. Чистяковым, произошел на одном из самодеятельных концертов в госпитале. «После разных вокально-танцевальных номеров ведущая концерта русоголовая сестричка Аннушка объявила: „А сейчас выступит дуэт баянистов!“ (...) Перед „почетной“ публикой появились два исполнителя. У одного не было правой руки, у другого — левой. Они уселись вплотную друг к другу, подняли баян и опустили его на два колена — свое и соседа. (...) И полетела под низкими сводами зала любимая всеми мелодия о трех танкистах. А лихо исполняли ее два танкиста, и была у них на двоих только одна пара рук. Но каких! Золотые руки, еще недавно творившие Победу» (Вечерняя Москва. 1988. 22 июня).

65 Такие гастроли практиковались и до войны; в числе других перед красноармейцами выступал и белостокский джаз Г. Петербургского — автора «Синего платочка». В июле 1941 г. из музыкантов Государственного джаза СССР был сформирован Образцово-показательный джаз-оркестр Наркомата обороны (музыкальный руководитель —

Ю. Лаврентьев). Оркестр выступал на фронтах полтора года, вплоть до своей трагической гибели. Одним из первых выезжал на Западный фронт теаджаз Б. Ренского; на Урале, в Сибири, на Дальнем Востоке, Калининском и Волховском фронтах выступал Государственный джаз-оркестр под управлением Л. Утесова. См.: *Баташов А.* Советский джаз. М., 1972. С. 89—90, 97; *Утесов Л.* С песней по жизни. М., 1961. С. 184—185.

[66] Джаз-оркестр Краснознаменного Балтийского флота (КБФ) возглавлял Н. Минх, джаз-оркестр Каспийской флотилии — Т. Кулиев. Ушедший добровольцем на фронт В. Кнушевицкий создал несколько джазов на Волховском фронте.

[67] *Баташов А.* Советский джаз. С. 92.

[68] Советская музыка. 1946. № 2—3. С. 60.

[69] Там же. С. 69. В том же номере журнала П. Апостолов писал: «...целесообразная и хорошая сама по себе идея организации ансамблей кое-где привела к нежелательной и уродливой форме. Увлекшись этими ансамблями, командиры частей начали создавать их за счет духовых оркестров. Кроме того, деятельность их передислоцировалась из окопа в тылы полков и дивизий и приобретала там концертно-джазовый характер. Штатные музыканты направлялись в строй, а их место занимали артисты, певцы, танцоры и т. д. (...) Кое-где додумались было даже совсем ликвидировать оркестры, — хотя последние всегда имели возможность выполнять свои обычные функции мирного времени» (Там же. С. 61).

[70] О смотрах художественной самодеятельности военных лет см. в первой главе этой книги.

[71] *Ильин В.* Искусство миллионов. С. 136.

[72] *Глебов А.* Театр масс. С. 208. «Надо учесть при этом, — добавлял он, — что в городе осталось всего лишь 25 драмкружков и 37 музыкально-хореографических коллективов».

[73] *Ильин В.* Искусство миллионов. С. 137—138.

[74] Художественная самодеятельность Ленинграда. С. 222—223.

[75] ЛГАЛИ, ф. 274, оп. 1, ед. хр. 222, л. 1.

[76] Там же, л. 8—10.

[77] Рукопись воспоминаний выставлена в одном из залов музея «А музы не молчали». В том же 1943 г., как известно, прошел Всесоюзный смотр художественной самодеятельности трудовых резервов. Преобладали музыкально-хореографические жанры. В нем приняло участие около 100 тыс. юношей и девушек, фактически половина всех учившихся в ремесленных училищах, школах ФЗО и т. д. См.: *Глебов А.* Театр масс. С. 214—215. См. также: Советская культура в годы Великой Отечественной войны. М., 1976; *Крюков А. Н.* Музыка в кольце блокады.

[78] Действовали не только художественные бригады при райвоенкоматах, но и такие значительные коллективы, как хор и струнный оркестр отряда ОРУД (50 чел.), ансамбль красноармейской песни и пляски Ленинградского фронта (48 чел.), ансамбль войск НКВД (25 чел.) и т. д.

[79] См.: *Ильин В.* Искусство миллионов. С. 138—139, 144; 1 июля 1943 г. на заключительном концерте в зале филармонии выступили 200 лучших певцов, музыкантов, танцоров.

80 Там же. С. 217.

81 Петр Шалимов еще в 20-х гг. играл в ансамбле гусляров завода «Красный треугольник». После победы на смотре 1925 г. по рекомендации И. Немцева Шалимов стал руководителем этого коллектива, привел его к победе на Всесоюзной олимпиаде 1932 г. Окончил музыкальное училище по классу домры (за отсутствием класса гуслей), курсы при ДНТ. В 30-е гг., руководя ансамблем, принял участие в постановке «Снегурочки» в Ленинградском Новом ТЮЗе: П. Кадочников, исполнитель роли Берендея, должен был петь и играть на гуслях. Обучая артиста, Шалимов «заодно» организовал целый оркестр гусляров из артистов театра, который имел шумный успех в спектакле. В 1941 г. добровольцем ушел на фронт, где также создал небольшой ансамбль гусляров, обучая бойцов не только игре, но и технологии изготовления этого инструмента. Во многом благодаря деятельности П. Е. Шалимова в Ленинграде продолжилась традиция исполнения на гуслях. В 50-е гг. здесь существовал профессиональный ансамбль гусляров и около 10 самодеятельных. Большинство профессиональных исполнителей и руководителей ансамблей было его учениками.

82 *Ильин В.* Искусство миллионов. С. 142.

83 «Полевая почта 19-43». Автор текста двухактного обозрения — начальник ансамбля Л. Пугач. Режиссер В. Григорьев, музыка И. Лазовского.

МУЗЫКАЛЬНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ

«Первый послевоенный этап развития ленинградской музыкальной самодеятельности, — пишет В. Ильин, — характеризуется усиленной работой по восстановлению массовости движения в объеме достижений 30-х годов».[1] Материалы прессы 40-х—начала 50-х гг. и позднейшие работы историков художественной самодеятельности ориентируют читателя в том же направлении: несмотря на все испытания войны и тяготы послевоенной разрухи, голод, происходит быстрое и неуклонное развитие всех жанров народного музыкального творчества.

Четвертый номер возрожденного в 1951 г. журнала «Клуб» открывался афоризмом В. Молотова: «В нашей стране сделано все для того, чтобы ключом било народное творчество на громадных просторах многонационального Советского Союза». «Бьет ключом народное творчество» — утверждал заголовок передовой статьи (к итогам Всесоюзного смотра художественной самодеятельности рабочих и служащих). В обзорной статье «О музыкальной

самодеятельности» Р. Тихомиров писал: «В годы первой послевоенной пятилетки происходил громадный рост всех видов музыкальной самодеятельности. Чтобы яснее представить себе его масштабы, приведем несколько цифр. В 1950 году в стране насчитывалось 112 самодеятельных симфонических оркестров (1720 участников), 12 266 народных оркестров (123 290 участников), 6354 духовых оркестра (96 700 участников), 4139 инструментальных ансамблей (23 710 участников), 805 кружков баянистов и аккордеонистов (6800 участников). Еще более показательны данные по хоровой самодеятельности: хоров народной песни насчитывалось в 1950 году 18 411 (349 423 участника), смешанных хоров — 27 205 (563 162 участника), вокальных ансамблей — 6200 (35 330 участников), ансамблей песни и пляски — 1667 (4220 участников), художественных агитбригад и эстрадных кружков — 18 319 (148 725 участников). Приведенные выше данные особенно убедительны, если учесть, что в 1949 году хоров народной песни насчитывалось 12 125 с числом участников 206 470, хоров смешанного типа было 17 177 с 27 4290 участниками. Разительный пример роста дает профсоюзная самодеятельность. В 1947 году в профсоюзах было 16 816 хоровых коллективов с 296 219 участниками. К 1951 году количество коллективов увеличилось до 25 520 с 571 186 участниками».[2]

Действительно, начавшееся еще в 1943—1944 гг. возрождение материальной базы и организационных форм клубной художественной самодеятельности стало одной из естественных доминант послевоенных лет.

Возобновляют работу многие прославленные до войны крупные хоры, оркестры, музыкальные «комбинаты». Возникают тысячи новых музыкальных кружков — особенно активно в школах, детдомах, ремесленных училищах, вузах.[3] Зачастую именно самодеятельные музыканты составляли основной ресурс возрождения местной музыкальной жизни.

Так, в 170-тысячной Костроме при отсутствии филармонии и «подходящих свободных помещений» главной концертной силой стал организованный в 1944 г. хор русской песни (40 чел., включая баянистов и танцевальную группу). К нему «добавился» симфонический оркестр Дома учителя и коллектив детской музыкальной школы.[4]

Самодеятельные коллективы выступали в лучших театрах и концертных залах, по радио — в том числе совместно с профессиональными музыкантами.

В многочисленных смотрах, олимпиадах, праздниках песни и танца, «днях музыки», как и прежде, участвуют многие тысячи людей, число которых, по официальным отчетам, непрерывно возрастает.

Правда, и в те годы иногда отмечался «кампанейский» характер подобного роста. Так, в период подготовки к всесоюзному смотру музыкальной и хореографической самодеятельности 1946 г. в Челябинске, Троицке, Златоусте, Уфалее и других городах Южного Урала «появилось большое количество самодеятельных кружков». Когда же смотр закончился, «подавляющее большинство кружков перестало функционировать... (...) Сохранились только группы сольного пения, не имеющие квалифицированного руководства, ограничивающиеся малохудожественным, случайным репертуаром, подготавливающие, как, например, в Троицке, примитивные эстрадные песенки для открытых платных концертов».[5]

Излюбленным газетно-журнальным жанром становится очерк-монография, посвященный 15-, 20- и даже 30-летиям хоров, оркестров, музыкально-театральных коллективов.[6] К старым довоенным центрам музыкальной самодеятельности прибавились промышленные города Урала и Сибири, где в годы войны работали ведущие музыкальные театры, оркестры, музыканты, композиторы страны. Здесь образуются «очаги» самодеятельной оперы — формы, наиболее подорванной войной.

Так, «Фауст» Гуно был поставлен — «в костюмах, декорациях, с оркестром» — мощным хором Магнитогорского Дворца культуры (126 чел.). Рецензенты писали: «Кружковцы, окрыленные успехом, вновь собираются работать над целой оперой... Это опасный путь, который может развалить коллектив, превратив его в группу любителей. Ведь моменты „любительщины" проявились и в постановке „Фауста". Образы Фауста, Маргариты, Мефистофеля, Марты — оказались во многом непонятыми и нераскрытыми, спектакль изобиловал серьезными нарушениями авторского текста, вызванными трудностями вокальной стороны. Вполне на высоте оказался, в сущности говоря, только хор».[7] Оперные студии возникают в Мос-

кве,[8] при многих городских и сельских домах культуры Украины.[9]

Лучшей студией страны считалась ленинградская студия оперы и балета Дворца культуры им. Кирова, в составе котрой было более 3000 человек. В 1947 г. директор Малого оперного театра з. а. РСФСР И. Э. Шерман, режиссер ГАТОБ им. Кирова Н. И. Гладковский и несколько других энтузиастов «решили взяться за организацию первой в стране самодеятельной оперной студии».[10] Библиотекарь В. Филатов, инженер Г. Шерстков, бухгалтер А. Малючкова были в числе исполнителей, занятых в отрывках из «Царской невесты». Затем пришла молодежь и такие опытные певцы-любители, как будущий «премьер» студии, исполнитель ведущих басовых партий инженер-конструктор Г. Б. Бескин. «В учебном порядке» поставили «Травиату» (работали полтора года), затем — «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского (уже совместно с хореографическим коллективом), «Русалку» Даргомыжского. Эти два спектакля были показаны в Москве на сцене музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко (октябрь 1951 г., заключительный показ Всесоюзного смотра). Работа студии была отмечена I премией, высокими оценками И. Козловского, В. Барсовой и других видных музыкантов. После этого успеха студия много раз выступала на сценах Кировского и Малого оперного театров Ленинграда. Сменилось ее руководство (з. д. и. Г. А. Дониях, режиссер С. И. Лапиров, главный хормейстер Ю. М. Славницкий), появилась возможность готовить спектакли с двумя, а то и с тремя составами исполнителей. Весной 1952 г. начались репетиции «Фауста» (с «Вальпургиевой ночью» в постановке знаменитого балетмейстера н. а. РСФСР Ф. В. Лопухова). Затем последовали постановки «Тихого Дона» и «Иоланты» (последний спектакль показан в 1955 г. на Всесоюзном смотре).

Возрождаются и довоенные формы оркестрового музицирования — духовые, симфонические, народные оркестры.

В Белоруссии, наиболее пострадавшей от войны республике, именно духовая музыка — эта коренная традиция национальной культуры — стала символом возрождения, жизни. С 1945 г. возобновил свою работу духовой оркестр Минского радиозавода, с 1947 г. — оркестр Гомельского стеклозавода в поселке Костюковка, оркестр

гомельского фанерно-спичечного комбината «Везувий». «Там, где потери были особенно велики, — пишет Л. Коротеев, — из нескольких ранее существовавших составов формируются новые, как произошло в г. Речице, где в 1945 г. на базе духового оркестра гвоздильного завода „Интернационал“, спичечной фабрики „Днепр“, городской пожарной команды, клубов строителей, кустарей образовался духовой оркестр городского Дома культуры под управлением М. Верткина. (...) В первые послевоенные годы был воссоздан под руководством В. Саульского погибший состав духового оркестра Гомельского ДОКа. (...) В 1946 г. создается духовой оркестр под управлением Ю. Игуткина при гомельском железнодорожном клубе (ныне Дворец культуры железнодорожников им. Ленина), в 1947 г. — духовой оркестр Березовского стеклозавода „Неман“ Лидского р-на под управлением А. Воробьева, в 1948 г. — коллектив под управлением М. Валькина при Бобруйском фанерно-деревообрабатывающем комбинате, в этом же году начинает свою деятельность духовой оркестр Минского тракторного з-да под управлением М. Чернышева».[11]

По-прежнему основной «базой» самодеятельных симфонических оркестров оставались крупные Дворцы и Дома культуры больших городов. В 1947 г. начал работу любительский оркестр Выборгского ДК в Ленинграде. «В составе оркестра — люди разных профессий: на фаготе играет фрезеровщик завода „Красногвардеец“ В. Федоров, на скрипке — офицер А. Смирнов, на тромбоне — профессор М. Автухов». К 1953 г. в репертуаре коллектива были V и VI симфонии Чайковского, увертюра «Эгмонт» Бетховена, Концерт для фортепиано с оркестром Шопена, I симфония В. Калинникова, «Кантата о Родине» А. Арутюняна и др.[12]

Большинство симфонических оркестров создавалось при Домах ученых, учителей, медработников. Новым (по сравнению с 30-ми гг.) можно считать появление студенческих симфонических оркестров (Ленинград, Львов, Киев и т. д.). Существовал такой оркестр и в старейшем университете страны (наряду с мощным хором, кружками сольного пения, духовым оркестром, фортепианном кружком). «Московский университет — единственный вуз столицы (не считая, конечно, музыкальных вузов), имеющий свой симфонический оркестр (дирижер А. Чугунов).

Кроме студентов университета в состав оркестра входят и учащиеся московских музыкальных учебных заведений (главным образом по духовой группе). Общее число участников оркестра составляет около 40 человек... (...) За год своего существования (с осени 1947 г.) оркестр разучил ряд классических партитур, исполнив „В Средней Азии" Бородина, „Неоконченную симфонию" Шуберта, I симфонию Бетховена (1 ч.)».[13] Репертуар самодеятельных симфонических оркестров в основном оставался в пределах классического круга, очерченного до войны.

«Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. указывает на недооценку некоторых жанров музыкального искусства, в том числе и оркестров народных инструментов, напоминает советским музыкальным деятелям об их высоком долге перед искусством, любимым народом», — писал в статье «Больше внимания русским народным оркестрам» Вл. Попонов. В 40—50-е гг. репертуар многочисленных оркестров народных инструментов пополняется произведениями П. Триодина, Н. Будашкина, В. Дителя и других композиторов; значительно меньше играют столь популярные в 30-е гг. переложения симфоний классиков. Главное место занимают сочинения, построенные на обработке и варьировании народных (крестьянских и городских) мелодий, песен советских композиторов — бесчисленные вариации, фантазии, попурри и т. д. Сохраняет свое значение и старый «андреевский» репертуар. Именно в послевоенные годы композиторская музыка для народных инструментов становится обособленной областью творчества, практически не подвергавшейся критическому осмыслению в печати. Следует также иметь в виду, что щипковые инструменты (балалайка, гитара, домра) решительно преобладали в ассортименте музыкальной промышленности. Так, в 1948 г. было выпущено 4738 пианино, 478 982 щипковых, 52 782 гармоник, баянов, аккордеонов, смычковых — 11 011, пионерских горнов — 24 116.[14] Из коллективов, созданных в те годы, особого внимания заслуживает, может быть, существующий до сих пор школьный оркестр народных инструментов поселка Мундыбаш (Горная Шория), организованный учителем литературы Н. А. Шапошниковым. В числе 23 участников были учащиеся и преподаватели 4—10-х классов.[15]

Относительно новым явлением стало большое количество самодеятельных оркестров и ансамблей баянистов,

аккордеонистов. Масса трофейных инструментов, высокий престиж баяна и аккордеона, поддерживаемый популярными течениями советской и зарубежной эстрадно-танцевальной музыки,[16] тысячи пришедших с войны обладателей собственных инструментов и завоеванного артистического авторитета вполне объясняют длительный «бум» баяна и аккордеона в 40-х—начале 60-х гг. Приведем фрагмент из воспоминаний Л. Гурченко. «На школьном выпускном балу все было прекрасно. (...) Был последний концерт школьной самодеятельности. Клара Абрамовна написала литературную композицию из „Евгения Онегина“, которая прошла с большим успехом. Юную Татьяну читала Лида Шарапова: „Я вам пишу...“. А Татьяну повзрослевшую, уже все понявшую и разочаровавшуюся в этой суетной светской жизни, — я.

А потом я пела под аккордеон. Он был таким модным инструментом! А если на нем играла девушка, да еще и пела при этом... „Та што там гаварить“, — как выражался мой папа, когда не хватало слов...

Вступления и проигрыши я брала аккордами и растягивала мехи своего большого, на три с половиной октавы, аккордеона так, что он разливался на всю школу! А когда начинала петь, переходила только на левую руку — на бас, чтобы не заглушать собственного голоса. Гармонии у меня на басах были красивые, современные, петь „под бас“ мне нравилось. И репертуар у меня был самый современный — из только что нашумевшей итальянской кинокартины „Песни на улицах“. В фильме группа певцов ходит по дворам и улицам, исполняя свои прекрасные песни. Весь Харьков пел „Песни на улицах“, „О, Мари“ — известный неаполитанский романс. На вечере я его тоже пела, в своей интерпретации.

Первый куплет пела „по-итальянски“. На итальянском языке я знаю слова: бальконе, кантаре, воляре, примавера, аморе и гондола... Но я так варьировала эти слова, а между ними набор междометий в чисто итальянской манере, что все в зале решили: вон как шпарит на итальянском!».[17] Автор настоящего очерка хорошо помнит, что не только в ДМШ и музыкальные училища, вузы, но и в клубные кружки баянистов и аккордеонистов набор проводился по конкурсу.

Несмотря на неблагоприятную музыкально-идеологическую обстановку, создаются и эстрадные коллективы.[18]

И хотя в печати их деятельность фактически замалчивалась, по одному лишь числу угроз и обличений в адрес «зараженных американизмом» любителей «музыки духовной нищеты» можно судить об истинном распространении полупрофессиональных и самодеятельных ансамблей такого типа.

Закономерно лидировали хоры и ансамбли песни и пляски — опорные жанры «государственной самодеятельности» 30—40-х гг., авторитет которых усилился благодаря триумфальным выступлениям ведущих профессиональных и любительских коллективов за рубежом.

Постоянно выезжали в Европу Краснознаменный ансамбль песни и пляски, хор им. Пятницкого, государственные ансамбли и хоры союзных республик. На Всемирные фестивали молодежи и студентов выезжали лучшие самодеятельные коллективы страны, представлявшие ведущие жанры «государственной самодеятельности». Так, на фестивале в Будапеште (1949) вместе с солистами Большого театра З. Долухановой, М. Плисецкой, Р. Бейбутовым, Е. Малининым, И. Ойстрахом, М. Ростроповичем, Д. Шафраном, Р. Баршаем, Краснознаменным ансамблем песни и пляски выступали оркестр народных инструментов ремесленных училищ Москвы (I место), ансамбль баянистов ремесленных училищ Ленинграда (II место), молодежный симфонический оркестр под управлением К. Кондрашина, хор молодых рабочих автозавода им. Сталина, певица, участница художественной самодеятельности того же завода В. Савельева (II премия), вокальный квартет сестер Федоровых (I премия) и т. д.[19]

Хоровая самодеятельность пополнилась тысячами «обязательных» школьных хоров и кружков; в состав СССР окончательно вошли республики Прибалтики, где хоровая культура традиционно отличалась очень высоким уровнем.[20] На Украине получили развитие так называемые хоры-ланки (бригадные хоры укрупненных колхозов), которые внесли еще большую стройность в структуру хоровой самодеятельности республики.[21] Многие крупные армейские коллективы получили профессиональный или полупрофессиональный статус.

Однако сегодня, когда мы все яснее представляем себе реальную картину жизни страны заключительного периода «сталинской эпохи», слепо идти за манящими картинами расцвета народной культуры нельзя. Это отнюдь не озна-

чает, что неверны сами факты жизни сотен и тысяч самодеятельных коллективов и исполнителей. Конечно, на заключительном показе Всероссийского смотра колхозной музыкальной самодеятельности в Москве было все: «и певцы, и певицы всех существующих диапазонов и тембров, включая и горловое пение (...) дуэты, трио, квинтеты, хоры однородные и смешанные, художественный свист, агитбригады и ансамбли песни и пляски, оркестры народных инструментов, балалайки, саратовская и кавказская гармоники, баян и аккордеон, кавказская зурна, курские кугиклы, башкирский курай, тувинская лемби, владимирский рожок, марийские и псковские гусли, волынки и варганы, скрипки и щанзы, дутар, игиль базаанчи, (...) сказители и сказительницы...», семейный ансамбль скрипачей («замечательно, что эти скрипачи в то же время являлись и певцами»), «коллективы и солисты, которые по технике исполнения приближались к профессиональному уровню».[22]

Но те же жанры и номера мы встретим в обзорах такого рода и в 30-е гг. Что же качественно нового принесли с собой 40—50-е?

В числе важнейших моментов назовем: резкое свертывание «затейнических» эстрадно-экспериментальных форм; обособление и профессионализацию армейской самодеятельности; «академизацию» сольного исполнительства; выдвижение на первый план народных хоров; самодеятельное композиторское движение в его различных формах; феномен музыкального праздника.

Главной же особенностью, определявшей все остальные, мы считаем усилившееся раздвоение, «раскол» музыкальной культуры страны.

Жизнь музыкальной самодеятельности во многом определялась параллельным развитием двух ясно обозначившихся уже в военные годы разнонаправленных тенденций. Одна из них — «реставрационная» — проявлялась в планомерном, ускоренном и оттого особенно жестком, упрощенно-схематичном возрождении форм и направлений организованной, клубной, все более полно охватываемой централизованным руководством самодеятельности «образца 30-х гг.». Вторая — «оппозиционная» — сказывалась не только в активизации «низовых» стихийно-бытовых (неподцензурных) форм творчества, но и в кризисных моментах в деятельности коллективов традиционного типа.

Каждая из этих тенденций обнаруживала себя в стремлении к созданию круга, сферы, массива разных, но в социокультурном смысле родственных явлений, к быстрому становлению или восстановлению системы жанров и форм, находящихся в иерархических или свободно-«турбулентных» отношениях. В то же время они накладывались одна на другую, совмещались в пространстве индивидуального сознания и культуры.

Прежде чем выделить основные проблемные узлы музыкальной самодеятельности послевоенного десятилетия, следует кратко охарактеризовать состояние профессиональной музыки тех лет. Хотя бы потому, что именно музыка оказалась в центре вулканического извержения беспрецедентных по своей жесткости постановлений и идеологических кампаний в области искусства.

Напомним последовательность музыкально-идеологических акций сталинского ЦК.

Сентябрь 1946 г. Постановление «О кинофильме „Большая жизнь“». В числе объектов критики второй серии фильма — «проникнутые кабацкой меланхолией и чуждые советским людям» песни Н. Богословского.

Январь 1948 г. Трехдневное совещание деятелей советской музыки в ЦК под председательством А. А. Жданова.

Февраль 1948 г. Постановление «Об опере „Великая дружба“» В. Мурадели.

Критике новых советских опер были посвящены также две редакционные статьи в «Правде» начала 50-х гг. Во многих союзных республиках после «центрального» постановления 1948 г. принимаются аналогичные «местные». Оно получило и международный вариант в решениях II Международного съезда композиторов и музыкальных критиков (Прага, май 1948 г.). Рядом с критикой «формализма» и «космополитизма» шла борьба с «национализмом», «феодально-байскими» и другими тенденциями в творчестве композиторов союзных и автономных республик. «Идеализируя и возвеличивая национальную старину, театры внушают зрителю неверное представление о прошлом, о том, что народ жил раньше якобы лучше и богаче», — говорилось на Всесоюзном совещании по вопросам оперы и балета (декабрь 1946 г.).[23] Ю. В. Малышев в статье «О некоторых уроках прошлого и настоящего» пишет: «Смысл постановления ЦК ВКП(б) 1948 года заключается не в осуждении подлинно высокой художест-

венной музыки и утверждении музыки консервативно-традиционной, примитивной, ремесленной и т. п., как можно подумать, читая некоторые публикации последнего времени. Это было бы, повторю, слишком просто... На самом деле постановление призывало к высокому художественному мастерству, но сводило богатство и разнообразие стилевых направлений музыкального творчества к двум основным стилевым тенденциям и, безапелляционно осудив одну из них, утверждало право на существование единственного стиля в музыке. Единая музыка для всего народа — такова была главная идея, соответствовавшая сталинской установке, и уравнительное „единодушие“ во всех областях общественной жизни».[24] Следствием «кампаний» явилась догматизация принципов «ждановской эстетики» и укрепление автаркических тенденций в музыкальной культуре.

Что, однако, характеризовало музыкальную жизнь страны непосредственно?

В композиторском творчестве — это кризис оперы;[25] выдвижение на первый план хоровой музыки — прежде всего ее монументальных кантатно-ораториальных жанров, уже к концу 30-х ставших наиболее ярким выражением культового духа «сталинской культуры»;[26] заметно свертывание активности в сфере популярной, легкой музыки (оперетта, танцевальная музыка, джазовые композиции); выделение в особый жанр гимнов и песен о Сталине,[27] что в значительной степени изменило картину песенного творчества профессиональных композиторов.

Прямая опора на народную мелодию получает статус канона.[28]

Организуются десятки новых профессиональных хоров народной песни, ансамблей песни и пляски, оркестров национальных инструментов. В целом же резко усилилось «огосударствление» фольклора, перевод его «на рельсы» нормативных монументализированных форм организованной самодеятельности и профессионального искусства.

Пожалуй, именно «фольклорный синтез» становится определяющим направлением государственной культурной политики. С наибольшей очевидностью это проявилось в истории развития послевоенного самодеятельного песнетворчества.

Государственный «фольклор»

И до войны создание новых песен о новой светлой жизни в народных хорах всячески поощрялось и стимулировалось. Но именно в 40—50-е гг. поддержка эта приобрела государственно-политический характер.

Так, в марте 1950 г. Отделом пропаганды и агитации ЦК КПСС было проведено специальное совещание по вопросам современной народной песни. Один из его участников писал: «Среди фольклористов еще до сих пор не изжита вредная „теория", утверждающая, что „истинная" народная песня — это песня деревенская, что записывать песни надо только в отдаленных от культурных центров районах, что только там сохранился подлинно народный стиль. (...) ...Этим недостатком страдают не только научные учреждения, но и целый ряд наших крупных исполнительских коллективов. Непомерное увлечение стариной, специальные поиски архаической песни в „медвежьих углах", где якобы сохранилась „подлинная" русская народная песня, — ошибочная и вредная тенденция, с которой надо решительно бороться. (...) Недооценка народного творчества оказалась и во всей системе воспитания музыканта в музыкальных школах, училищах и консерваториях. Вся система преподавания, в самом недавнем прошлом, строилась на разрыве „ученой" и народной музыки, которой не уделялось самого элементарного внимания. Лишь после Постановления ЦК ВКП(б) наши учебные заведения сделали кое-что по выкорчевыванию остатков эстетски-пренебрежительного, формалистического отношения к народному творчеству».[29]

Сбором и публикацией самодеятельных песен занимаются десятки различных организаций, редакции газет,[30] тысячи участников самодеятельных коллективов (они же — авторы и исполнители этих песен). Однако очень скоро выявились негативные стороны процесса.

Прежде всего речь идет о вопиющем произволе редакторов и составителей сборников, которые «считали себя вправе свободно „прибавлять" и „убавлять"», порой существенно изменяя интонационный строй и форму напева.[31] Многие песни сопровождались неточными, порой явно ошибочными комментариями. Главное же заключалось в том, что «среди части композиторов и хоровых ру-

ководителей получила распространение тенденция выдавать обработки народных произведений за собственное авторское творчество»[32] — и наоборот. С последним случаем стоит разобраться подробнее.

«Наряду с разнообразными мероприятиями, направленными на развитие индивидуальных дарований песенников-самоучек, — писала Т. В. Попова, — в конце 40-х и 50-х годов немало внимания уделялось стимулированию форм коллективного творчества. Имеются в виду так называемые „творческие группы“ профессиональных и самодеятельных хоров и опыты организации группового сочинительства на так называемых „слетах“ и особого рода семинарских занятиях, не связанных с получением профессионально-учебных навыков».[33] Руководили этой работой ДНТ, консультанты-фольклористы, композиторы, сами руководители народных хоров. Например, известный в те годы П. Макиенко, организатор Молодежного хора воронежских строителей. Е. Жукова в очерке «Песню слагает народ» писала: «...ряды многоэтажных домов растут на правом и левом берегу реки Воронеж. Возводит их вчерашний колхозник — сегодняшний каменщик, штукатур, маляр. Новые профессии полюбились ему. Как же тут не запеть, не сложить песню, идущую от самого сердца?». Далее следовал рассказ о Петре Антоновиче Макиенко — уроженце сибирского села Сорокомышка, ныне воспитателе молодежного общежития строителей.

«Вокруг Макиенко организовалась группа девушек-песенниц, и скоро по поселку прошел слух: „В красном уголке общежития каждый вечер поют...“. После напряженного трудового дня сюда приходили молодые и пожилые рабочие, слагали и пели песни, частушки. Строительная контора завоевала переходящее Красное знамя. Об этом сочинили песню в хоре Макиенко:

Собрались мы на празднике нашем
За широким семейным столом,
Задушевные речи мы скажем
И застольную песню споем...

Задушевную лирическую песню сложил хор к семидесятилетию товарища Сталина.

Ой вы, девушки, вы, красавицы,
Пропоем мы песню величальную.

Мы прославим вождя всенародного
Наше солнышко, солнце ясное.

(...) Мать Макиенко — Аксинья Антоновна Бельшева — участница хора и ревностная хранительница фольклора — сложила песню о голубях, символизирующих мир... (...) Создают песни и сам Петр Антонович, и штукатур Валентина Мордасова, и маляр Людмила Козлобаева, и сибирские песенницы Анисья Антоновна Бельшева, и Тоня Печерская. (...) Среди 30—40 музыкальных произведений, разученных хором, есть немало песен, где творцом музыки, а подчас и слов явился коллектив. (...) Девушки выступают со своими песнями на многих клубных сценах Воронежа, а в марте этого года им довелось показать свое творчество в Колонном зале Дома Союзов и делегатам съезда профсоюза рабочих коммунально-жилищного строительства в Ленинграде. (...) Хором... глубоко заинтересовались Союз советских композиторов и ВДНТ. Последний решил сделать хор своим „опорным пунктом", но это хорошее решение осталось на бумаге». Примечательна и критическая концовка очерка: «...т. Макиенко неправильно воспринял успехи своего хора. После хвалебных речей и поздравлений у т. Макиенко появилось самоуспокоение, тяга к концертной деятельности, к изданию своих песен, к популярности. В результате репертуар стал засоряться малохудожественными, наскоро сочиненными, безыдейными произведениями. Русская народная песня, песни советских композиторов, произведения классиков почти исчезли из репертуара»...[34]

Первый слет состоялся весной 1950 г. в с. Нижний Кисляй Воронежской обл., второй — осенью того же года в Ново-Александровке (Таловский р-н той же области).[35] Затем слеты запевал и песенников прошли по всей России, на Украине, в Белоруссии; в 1950 г. в Москве состоялся межреспубликанский слет.

Съехались около 40 песенников Украины, Белоруссии, многих областей России. В их числе были известные уже авторы самодеятельных песен (старейший песенник Воронежской обл. т. Маслов из Нижнего Кисляя, учительница из Пензенской обл. Е. Медянцева, донецкий шахтер П. Дмитриев-Кабанов, московский пекарь И. Мухин, заведующий избой-читальней и руководитель хора белорус П. Шидловский, слепой баянист из подмосковного Крас-

ноармейска Н. Поликарпов и др.). Занятия велись в четырех бригадах под руководством композиторов Д. Васильева-Буглая, А. Копосова, Г. Лобачева, С. Аксюка.

Большой интерес представляют «творческие автобиографии» участников слета, раскрывающие механизмы этого своеобразного типа песнетворчества.

Колхозница с. Черевково Архангельской обл. О. В. Антропова: «Первые мои сказы были созданы во время Великой Отечественной войны. (...) Они были одобрены на смотре художественной самодеятельности Архангельской области в 1944 году и тогда же напечатаны в областной газете. Из участников этого смотра была составлена концертная бригада, которая много выступала перед воинами Красной Армии. Я также попала в эту бригаду и под впечатлением поездки на фронт сложила для хора с баяном песню „Материнский наказ“. (...) К самостоятельному творчеству меня побудили замечательные произведения сказительницы М. С. Крюковой... Высокой оценкой моей работы явилось признание моего творчества профессиональными хорами русской народной песни. Свои сказы и песни я слышу в исполнении Северного хора под управлением Колотиловой и Архангельского областного хора. Почти все мои песни поет колхозный ансамбль самодеятельности нашего села Черевково, в котором я принимаю участие уже 25 лет».

Сельская учительница Е. Медянцева (с. Михайлово Лунинского р-на; в этом селе она родилась и учительствовала) из хора колхозного клуба, отмеченного почетной грамотой и денежной премией на смотре 1947 г. (Пенза): «Вернувшись со смотра, мы твердо решили обновить репертуар новыми песнями. Но с чего начать? Я взяла за образец свою любимую народную песню „Калинка“ и на размер „Калинки“ стала подбирать свои новые слова — о колхозной жизни, о тракторах и богатом урожае. (...) Вторая песня — „Наша сторонушка“ сложилась у меня уже легче и быстрее, она была более самостоятельна по своему размеру и мелодии. (...) Я обратилась в Пензе к писательнице и собирательнице фольклора А. Анисимовой. Она одобрила мои начинания и посоветовала отправить созданные песни в пензенскую областную газету. (...) „Наша сторонушка“ вскоре была напечатана. Но главная моя забота была, как примут эти песни мои односельчане и наш хор. (...) Вместе с песенницей нашего хора А. Ко-

каревич мы пошли на маленькую хитрость. В нашем сельском клубе проходило совещание актива. Как всегда, после собрания наш хор начал петь народные песни, к нему присоединились многие из присутствующих. После нескольких народных песен мы с А. Кокаревич, ни слова ни говоря, затянули на два голоса мою песню „Наша сторонушка". Ее сразу подхватили, а потом стали спрашивать, откуда эта песня. Мы сказали, что слышали по радио. Оказалось, что я зря скрывала свое авторство — песня получила хорошую оценку в хоре, и это еще больше воодушевило меня и мою товарку. Вместе с А. Кокаревич решили взяться за большое и ответственное дело — сложить новую песню о товарище Сталине»...

П. Шидловский, зав. колхозной читальней деревни Присынок Уэденского р-на БССР, окруженной «глухими темными лесами и непроходимыми болотами»:

«...однажды я сочинил веселые частушки о жизни нашего колхоза, они быстро приобрели популярность среди молодежи. Складывая первые песни, я скрывал свое авторство. В 1938 году на областном смотре художественной самодеятельности моя песня о весеннем севе — „Колхозная весенняя" получила премию. (...) В разработке песен мне помогает самодеятельный колхозный хор, с которым я работаю уже 15 лет. Он является первым исполнителем и первым судьей моих песен. (...) Совместно с коллективом хора мною были созданы песни „Время жать", „Зацвела калина" и „Нам Сталин богатство дает"»...[36]

Попытки быстрого «бригадно-коллективного» создания песен удивительно напоминали студийно-пролеткультовские опыты коллективной импровизации. Однако теперь они приняли государственный размах и не только не осуждались, но, напротив, всячески пропагандировались. Характерной была и «смена знаков» в теоретических обоснованиях: если раньше речь шла о «пролетарском коллективизме», то теперь — о коллективности традиционного народного творчества.

И дело, конечно, не в том, что «исконный процесс длительной коллективной шлифовки произведений фольклора (...) представлялся деятелям 50-х годов слишком замедленным».[37] Фактически такое «организованное коллективное народное творчество» выполняло роль противовеса как резко активизировавшемуся во время войны и

послевоенные годы бытовому песнетворчеству (и в «низовых», и в «высоких» его формах), так и творчеству профессиональных композиторов, в музыке которых было слишком много такого, что не вписывалось в «ждановскую эстетику» и усиленно укрепляемую концепцию культовой «государственной» культуры. Чтобы понять это, достаточно посмотреть, какие самодеятельные песни публиковались и пропагандировались в те годы.[38]

Приведем лишь один пример из практики популярного в начале 50-х гг. вологодского народного хора железнодорожников.

Руководитель «Хора кружевниц» (организован в 1938 г. при депо станции Вологда) — тот самый И. Эльперин, путешествовавший пешком с концертной бригадой во время войны, «большой знаток и любитель народной музыки». В 50-е гг. вспомнили традицию распевания песни за плетением кружев и решили использовать эту форму для выступления хора. Так из проводниц, стрелочниц, осмотрщиц вагонов и других железнодорожных рабочих и служащих возник «хор кружевниц». В творческую группу хора входили З. Святогорова, А. Фуряева, А. Дьконова, В. Сопетина и другие старейшие участницы коллектива.

«Более всего привлекают народных певцов образы великого Сталина, героев труда, темы новой жизни. Новое содержание рождает и новую мелодию. От областного фольклора берется только то, что хорошо передает широту русского национального характера, его волевую стойкость и целеустремленность.

Творческая группа начинает работу с коллективного обсуждения темы и идеи песни. Коллективно намечается содержание песни и первые строки куплета. Тут же на сочиненные слова подбирается мелодия».

Однако конкретная история появления «Песни кружевниц» показывает, как обычно протекал процесс «коллективного творчества»:

«...когда руководитель принес в творческую группу сочиненный куплет будущей песни, он подвергся критическому разбору.

— Это хорошо, — похвалили участницы, — но надо сказать и о том, что кружевницы трудятся для счастья народного.

— Что они за мир, за дело Сталина отдадут свою жизнь, — с жаром добавляют другие.

— Можно начать так, — предлагает И. Л. Эльперин:

Мы — мирные люди
И счастья хотим...

И, немного подумав, добавляет:

Весь труд свой и жизнь
Мы за мир отдадим...

Трудно было определить, кто дальше подсказал:

За мир, за того,
Кто нас к миру зовет...

...и кто дописал удовлетворяющую всех рифму:

Кто в сердце у нас
Постоянно живет...

Еще не были сочинены все куплеты, а Святогорова и Дьякова уже „пробовали“ мотив. Баянист тут же подобрал сопровождение и „подсказал“ дальнейшее развитие мелодии. Когда попробовали спеть 1-й куплет, многие заметили, что мелодия „не игрива“, „тяжела“.

— Надо ее украсить! Чтобы была, как кружева, — заметил кто-то. Стали „подстраивать“ ритмические узоры, каждый предлагал свои соображения. (...) В горячих обсуждениях рождался нужный вариант мелодии».[39]

Особую группу составляли лирические песни, среди которых было немало действительно прекрасных (свердловская «Черемуха», волжская «Ивушка», астраханская «Грушица» и т. д.). Характерно, что многие самодеятельные лирические песни соприкасались с «низовым» слоем городского фольклора и представляли собой песни-романсы, нередко — романсы-вальсы.[40] Другие же (как, например, многие песни А. Оленичевой) развивали традиции классической русской протяжной песни.

Большой поддержкой пользовались в те годы и «самодеятельные композиторы», творчество которых отнюдь не ограничивалось рамками песенного жанра.

19 ноября 1949 г. при Ленинградской организации Союза советских композиторов начал работать семинар

самодеятельных композиторов. Один из его руководителей вспоминал: «И перед войной к нам, в Союз композиторов, обращались люди за советом и помощью в их попытках сочинять. А после войны число таких людей стало интенсивно возрастать. (...) Так родилась идея организации постоянно действующего семинара с учебными программами, комплексом необходимых предметов, ибо совершенно ясно, что композиторский труд требует определенных знаний. (...) За эти годы четко определились две группы учащихся. Одна группа, значительно меньшая — это люди, в силу своих способностей вышедшие на профессиональную композиторскую дорогу. Вторая группа — получившие в семинаре определенный комплекс знаний (...) и ставшие квалифицированными слушателями, часто организаторами музыкальной самодеятельности, проводниками музыкальной культуры в коллективах, где проходит их трудовая деятельность». В числе первых И. Адмони называл Ю. Щекотова («пришел в семинар, умея играть на баяне и сочиняя довольно наивные песни»), В. Бояшова («стал вполне профессиональным композитором, сказавшим свое слово в создании произведений для русского народного оркестра»), будущих композиторов Б. Кравченко, А. Туника, Д. Финко, А. Колкера, «имевших уже за плечами специальное техническое образование», сразу из семинара поступивших в консерваторию С. Баневича, В. Ноговицына, Б. Архимандритова, Н. Лебедева. Семинар курировался кафедрой композиции Ленинградской консерватории.[41]

Однако именно песни Н. Поликарпова, Г. Пономаренко, А. Аверкина, П. Фомичева, Е. Родыгина и других, повсеместно звучавшие как в профессиональном, так и самодеятельном исполнении, оставили реальный след в музыкальной культуре страны. Большинство из этих авторов было тесно связано с работой крупных хоров, многие прекрасно играли на баяне. Песни их вполне вписывались в тот условно-народный стиль, который явился неизбежным следствием «сближения» фольклора с самодеятельностью и «опрощения» композиторской песни.

«Праздник песни»

Другим модельным явлением, фокусировавшим важнейшие особенности культуры эпохи, стали праздники

песни. Наряду с заключительными концертами и показами смотров и олимпиад они были основной формой демонстрации успехов музыкальной самодеятельности страны. Принципиальной особенностью послевоенных праздников песни была их каноничность и ритуальность, нараставшая год от года обязательность и неизменность сценария, форм выступления, опорных «номеров» репертуара. В отличие от колоссального разнообразия местных моделей олимпиад 30-х гг. именно единообразие выступило здесь на первый план. В этом смысле послевоенные праздники песни, опиравшиеся на реальный опыт художественной самодеятельности 20—30-х гг., приобрели государственный статус одного из важнейших символов «расцвета социалистической культуры».

Основой всех праздников песни во всех регионах страны были выступления гигантских сводных хоров (иногда и оркестров, физкультурных групп, танцевальных ансамблей), репертуар которых тщательно отбирался специальными оргкомитетами[42] и затем в течение нескольких месяцев, а иногда и лет, разучивался во всех коллективах.

С первых же праздников (1947—1948 гг.) определились обязательные номера: «Гимн Советского Союза», «Гимн демократической молодежи», песня о Сталине[43] (после его смерти — песня о партии[44]), русские и украинские народные песни, произведения национальных композиторов. Этот жесткий ритуально-канонический каркас просвечивает сквозь внешнее разнообразие программ тысяч певческих праздников и «дней песни», проходивших весной или в начале лета по всей стране.

С наибольшей силой нараставшая стандартизация проявлялась в детской, школьной самодеятельности, где условия для планомерного разучивания единого репертуара естественно обеспечивались регулярностью и единообразием учебного процесса (хотя различия в программах и формах работы в женских и мужских школах, безусловно, были).[45] Обратимся к столичному опыту, на который равнялись очень многие.

Первый городской праздник («День песни») прошел весной 1948 г. (во исполнение приказа Мосгороно «Об улучшении музыкального воспитания в школах г. Москвы», в свою очередь «внедрявшего» установки февральского постановления ЦК ВКП(б) и доклада Жданова о музыке). Сводные хоры исполняли «Гимн Советского

Союза», «Гимн демократической молодежи», «Пионерский марш» Фрадкина, «Возле речки, возле моста», «Песню московских школьников», специально написанную к празднику Ю. Милютиным и опубликованную в журнале «Затейник». Для массового пения с запевалой-артистом (А. И. Батуриным) была выбрана «Песня о Сталине» Блантера.

Прошедшие в конце апреля районные праздники отличались разнообразием, в них были «задействованы» все музыкальные силы районов: ДМШ, музыкальные училища, коллективы детских домов, клубов, ремесленных училищ, Домов пионеров, сводные районные хоры. Выступали и профессиональные артисты — да какие: В. В. Барсова, М. Д. Михайлов, композиторы А. Новиков, Ю. Милютин, Государственный хор под руководством В. Г. Соколова...

С 1949 г. устанавливается единый стандарт многоэтапной подготовки к городскому празднику (школьный праздник, районный, общегородской), сроки этих этапов и соответствующие им формы выступлений. Так, в школьном празднике (февраль—март) участвовали объединенный хор, лучшие классы или пионерские отряды, солисты или маленькие ансамбли, отдельные ребята, обучавшиеся в музыкальной школе и т. д. Обязательным было массовое пение с залом. Открывал праздник директор школы.

Районный праздник (весенние каникулы и первая половина апреля) открывал секретарь РК ВЛКСМ. Участвовали лучшие хоры, классы, пионерские дружины, хор и оркестр Дома пионеров, сводный районный хор, 2—3 лучших солиста, иногда — хор или оркестр районной ДМШ, танцевальные группы.

В городском празднике участвовали лучшие сводные хоры районов, сводные хоры мужских и женских школ, смешанный хор учащихся старших классов, объединенный хор при Московском городском институте усовершенствования учителей, «образцовые коллективы», объединенные духовой и народный оркестры. Массовое пение и на районном, и на городском празднике было обязательным.[46]

Главным элементом всех (не только детских) праздников песни было выступление огромных сводных хоров. «Один лишь вид таких хоровых массивов, красиво расположенных, в нарядной праздничной одежде на красочно оформленной сцене, неизменно вызывал восторг зритель-

ного зала», — писал Д. Локшин. Правда, тут же следовала оговорка со ссылкой на передовую «Правды» (6 июня 1951 г.) «относительно гигантомании при недооценке качества исполнения хоров взрослой самодеятельности»...[47]

Другой важнейший канонический элемент — «массовое пение всех присутствующих». Песни для массового пения разучивались с начала учебного года,[48] тщательно отрабатывалась методика его проведения. Важнейшим ее принципом стала рассадка «публики» в зрительном зале.[49] Заранее предусмотренное «поголовное вовлечение» привело к тому, что выступавшие на сцене... практически не могли послушать своих же товарищей-конкурентов. Абсурдность такого воплощения главного требования любого настоящего праздника («главное — не смотреть, а участвовать») достигла апогея 6 мая 1951 г. на городском празднике песни, проводившемся в громадном зале ЦТСА.

...Открывали его «представитель Моссовета» и генеральный секретарь Союза советских композиторов СССР Т. Н. Хренников. Общее число артистов превысило 4000. Вместе с коллективами и солистами школ выступали «образцовые коллективы» — ансамбль песни и пляски Центрального Дома детей железнодорожников (рук. С. О. Дунаевский), ансамбль пионерской песни и пляски Московского городского Дома пионеров (В. С. Локтев), Государственный детский хор (В. Г. Соколов). «Ввиду огромного количества участников не было возможности дать всем выступавшим послушать хотя бы часть концерта в зале. Кроме выступавших на сцене в зале присутствовали еще около 1000 школьников, участвовавших только в массовом пении».[50] Вместе с приглашенными взрослыми на празднике побывало свыше 5000 человек.

Пришлось установить армейский порядок: расставить в театре дежурных бойцов, разработать почасовой график приезда и отъезда коллективов, схемы их движения внутри театра... Многозначительная аналогия с военизированными праздниками-парадами конца 30-х, когда тысячи физкультурников-актеров несколько часов демонстрировали тщательно отрепетированные «программы» и «картины» кучке стоявших на трибуне Мавзолея вождей... Впрочем, старший научный сотрудник Института художественного воспитания АПН РСФСР Д. Локшин вполне откровенно писал, что «праздник песни» — это а) «естественный итог систематической учебной работы на уроках

пения и в школьных хорах», б) «общественный отчет в успехах хоровой культуры детей и стимул для ее дальнейшего развития», в) форма обмена опытом лучших педагогов города. Но отнюдь не праздник.[51]

...Мы совсем не хотим сказать, что все праздники песни, проходившие в стране в те годы, были однообразными «мероприятиями». В Прибалтике, например, они опирались на мощные традиции национальной культуры, сформировавшиеся в конце XIX в. И действительно демонстрировали глубокое единство фольклорного, самодеятельного и професионального музыкального творчества. В качестве примера можно взять грандиозный республиканский праздник 1955 г., посвященный 15-летию восстановления советской власти в Эстонии.

Подготовка к нему началась сразу после праздника 1950 г., в котором участвовало 32 тыс. человек. За пять лет появились десятки новых коллективов, были написаны новые песни, поставлены новые танцы. Ежегодно проходили районные и городские «дни песни» (своеобразные репетиции праздника), вечера народного творчества, спевки сводных коллективов и т. д. Специально к празднику Г. Эрнесакс создал кантату «От сердца песня». Программа включала также хоровые песни Э. Арро, Б. Кырвера, эстонские, русские, украинские и другие народные песни, танцы народов СССР и стран народной демократии. Под руководством знаменитых хормейстеров Г. Эрнесакса, Ю. Вdenoriste, А. Кийласлеа, Х. Уйбо, К. Лейтуса выступили объединенные смешанные, детские, мужские, женские хоры, русские хоры (главный руководитель С. Милевский), хор моряков Балтфлота, объединенный хор частей Красной Армии, духовые оркестры, оркестр аккордеонов под управлением Л. Вигла и т. д. и т. п.

Двухдневной программе предшествовал «вечер народного творчества» на таллинском стадионе им. Комсомола, где вместе с самодеятельными и профессиональными коллективами выступали «народные сказительницы»,[52] физкультурники, танцоры... Рядом с латышскими, литовскими, эстонскими народными песнями и танцами звучали «Сулико», русская «Полянка», «Танец с саблями» А. Хачатуряна...

А в последний день праздника исполнялись и оперные хоры русских и украинских композиторов, чешские и словацкие народные песни, новые массовые песни советских

композиторов («Едем мы, друзья» В. Мурадели и др.)... В финале мощно прозвучали «Песня радости» А. Ляте и «Песня мира» Э. Арро.[53]

В числе участников праздника был старейший хор Эстонии — «Ванемуйне» из Тарту, отметивший свое 90-летие. На Певческое поле пришли десятки ветеранов музыкальной самодеятельности, пятеро из которых имели хоровой стаж в 60 лет. Сиймон Нигулас (духовой оркестр Хаапсалуского РДК) играл в оркестре свыше 65 лет![54]

...Но даже в Эстонии, Латвии, Литве, Белоруссии, Чувашии, на Украине, Кубани — регионах с развитой хоровой культурой и стабильными формами проведения массовых музыкальных празднеств — каркасно-ритуальные элементы были видны невооруженным глазом. Особенно очевидной парадно-показушная природа унифицированных монументальных апофеозов сталинской культурной политики (по существу, гигантских концертов под открытым небом, громогласно тиражировавших по всей стране «эталонный набор» символов официально-государственной поп-культуры) становилась в республиках Средней Азии, где тысячелетние традиции музыкальных и праздничных культур были совершенно иными.[55]

Быт и борьба с ним

За грандиозными выставочными декорациями скрывалась область бытового творчества, отражавшая совсем иное восприятие жизни. Но прежде чем сказать несколько слов о зарождении движения самодеятельной гитарной песни — первой ласточки новой городской самодеятельной культуры 60—80-х гг., обратим внимание на резкое сужение такой «зоны музыкально-театрального эксперимента», какой были в довоенное и военное время джаз и малые «затейнические» формы самодеятельной эстрады.

Наряду с огосударствлением фольклора успешное «разгибание саксофонов» стало крупнейшей победой административно-командной системы на ниве народной культуры.

«...Первые послевоенные годы. Страна переводила дух. Стало лучше с едой, с одеждой..., — вспоминает москвич, руководитель ансамбля «Арсенал» А. Козлов. — Одна из оставшихся в памяти примет этого времени —

яичный порошок, американская тушенка, „студебеккеры“ на улицах. С Америкой мы дружили, у всех в памяти было недавнее братание на Эльбе — и это было облечено в повсеместно звучащий джаз.

Джаз звучал по радио, в ресторанах, в кино. Он нес радость, легкость, прекрасное настроение, по которым так соскучились люди за долгие годы войны».[56]

Всеобщей популярностью пользовалась и музыка трофейных пластинок, кинофильмов,[57] репертуар расплодившихся малых инструментальных ансамблей эстрадного типа. Главным в этом пестром конгломерате отечественных и зарубежных, довоенных и современных произведений был ярко выраженный танцевальный акцент. Быстро завоевывают популярность таллинский джаз-оркестр Дома молодежи под управлением Э. Лаансоо, студенческий оркестр ленинградского Института киноинженеров (организатор и руководитель — бывший концертмейстер джаза Краснознаменного Балтфлота И. Атлас) и т. д.

Сохранялись традиции самодеятельных джазов, несмотря на интенсивное их «вытеснение». А. Тищенко в статье «Музыка в армии» писал: «Некоторые из руководителей самодеятельности продолжают жить вчерашним днем и, ссылаясь на „отсутствие репертуара“, нередко включают в программы безыдейные и бессодержательные слащавые песенки, всевозможные „ритмические танцы“, отдающие западным буржуазным душком и т. д. Не преодолено еще увлечение джаз-оркестрами, неспособными выполнять основную функцию военного оркестра: активно пропагандировать боевую, походную и строевую песню и воспитывать вкусы армейских слушателей».[58]

Хорошо известная со времен первой мировой войны и с новой силой проявившаяся теперь во всем мире «танцемания» — наиболее естественное выражение радости жизни, физического раскрепощения, освобождения от смертельного напряжения — получала необходимую музыкально-ритмическую основу.

«Эстрадно-танцевальный уклон» отмечался повсюду.

Кузбасс. В фойе кинотеатров, летних садах и парках выступают, «за самым редким исключением, джаз-оркестры, которые все еще вместо пропаганды советских песен продолжают насаждать фокстроты, блюзы и танго. До чего низка музыкальная культура большинства этих коллективов, видно на примере джаз-оркестра, играющего в

фойе кинотеатра „Коммунар“ гор. Сталинска. Этот джаз пропагандирует главным образом произведения своего руководителя тов. Волгина, которые носят почему-то пугающие названия, вроде „Негростомп“, и „Аккорденобия“, и в отношении качества не выдерживают никакой критики»...[59]

Абакан (Хакасская АО Красноярского края). В музыкальной самодеятельности «действительно каждый действует по принципу — кто во что горазд. Духовые и струнные оркестры специализируются главным образом на исполнении танцев, вокальные ансамбли — на песенках из кинофильмов...».[60]

Орехово-Зуево. «До войны город славился на всю область русским народным хором. Коллектив Дворца культуры успешно исполнял музыкальные произведения русской классики. Была осуществлена постановка опер „Русалка“ и „Евгений Онегин“:

Но сейчас былая слава музыкальной самодеятельности города померкла.

Ни в одном клубе или кинотеатре вы не услышите произведений классиков или русскую народную песню — их вытеснили джазы. Даже самодеятельные музыкальные и хоровые кружки разучивают в основном джазовую музыку и эстрадные песенки.

Во всех клубах, кинотеатрах, Дворце культуры выступают только джаз-оркестры. Репертуар их стоит на крайне невысоком художественном уровне, переполнен низкопробными блюзами и танго».[61]

Одесса. «Местные комсомольские работники сетуют на то, что некоторая часть молодежи чрезмерно увлекается западными танцами, порождающими дурной художественный вкус. Но надо ли удивляться этому, если „танцомания“ охватила многие клубы (их в городе более 20) и вытеснила чуть ли не все культурно-массовые мероприятия? Как изживешь „линду“, если в клубах нет кружков бальных и народных танцев? Откуда быть хорошему музыкальному вкусу, если в общественных местах города можно услышать откровенно пошлые песенки вроде „Кошечки“, „Сумасшедшей девушки“, „Белой моли“!

Рассадниками дурного вкуса являются джазы, репертуар которых засорен чуждыми советскому слушателю заграничными песнями и танцевальными мелодиями. Особенно большой вред наносят так называемые „дикие“

джазы, состоящие из рояля, скрипки, аккордеона и... барабана. (...) Они без конца исполняют конвульсивные „фоксы“, „румбы“ и „танго“»...[62]

Стихийно складывалась новая — в значительной степени молодежная — музыкальная бытовая культура города, куда из разоренных войной и продолжавших голодать и бедствовать деревень устремились огромные массы людей... Но уже раздавались громовые раскаты «верховной критики», первые залпы жестокой битвы с «космополитизмом», «низкопоклонством перед Западом». И нашлись люди, которые решили перенести «холодную войну» на джаз.

Все, начиная от родителей, учителей и кончая газетами и радио, стали говорить, что джаз — это плохо. Что это музыка страшная, вражеская, что по сути она порочная, вредная и т. п. Что джаз нельзя ни слушать, ни собирать, ни танцевать на школьных вечерах. В подтверждение этих мыслей приводились фраза (Горького): «Джаз — это музыка толстых». Какой-то деятель объявлял: «От саксофона до ножа — один шаг». Широко цитировалось стихотворение: «Сегодня он играет джаз, а завтра — Родину продаст»...[63]

Собственно говоря, дискуссии не затихали с конца 20-х гг. Однако теперь они приняли погромно-политический характер. Дело дошло до прямых запретов как современных танцев,[64] вновь замененных падекатрами, падеграсами, падезефирами и пр., так и исполнявших соответствующую музыку ансамблей.[65] Так или иначе, всякое упоминание о самодеятельных (тем более армейских) джазах практически исчезает из газет, журналов, протоколов конкурсов и смотров...

Никакого освещения не получала и растущая популярность гитары — единственного, пожалуй, инструмента, «не охваченного» гимническим и псевдонародным репертуаром всеобщих форм музыкальной самодеятельности. В то же время общедоступная гитара была незаменима в исполнении интимной, не предназначенной для публичного концерта песни или бытового танцевального наигрыша. Игнорируемая композиторами и клубной самодеятельностью, она получала все большее распространение в быту городской и студенческой молодежи, будучи изначально связанной с активизировавшимися пластами «низового»

городского фольклора, с одной стороны, и классической культурой русского бытового романса — с другой.

Реставрация давно забытых коренных традиций любительского музицирования (как и удивительный феномен всеобщей популярности дореволюционных песен вернувшегося в 1944 г. на родину А. Н. Вертинского) составляла своеобразную самодеятельно-бытовую антитезу форсированному возрождению модельных форм «государственной» культуры 30-х гг. [66] и культивируемому в опорных жанрах клубной самодеятельности типу песенного и инструментального творчества.

Очерк истории музыкального самодеятельного творчества 30—50-х гг. был бы неполным без упоминания о городской самодеятельной гитарной песне.[67]

Конечно, как особый пласт отечественной песенной культуры, как массовое движение самодеятельная (студенческая и туристская, авторская, «литературная») песня принадлежит периоду «оттепели» второй половины 50—60-х гг.[68] Но первая песня Булата Окуджавы — классика авторской песни — была написана в 1946 г., а знаменитые «Бригантина», «Глобус» появились еще раньше.

Все немногие дошедшие до нас образцы родились в молодежной, прежде всего студенческой среде, создавались для узкого круга друзей и лишь позднее, в «магнитофонную эру» обрели широкое распространение. Б. Окуджава в пору создания песни «Неистов и упрям» учился в Тбилисском университете. «Глобус» (мелодия заимствована из песни М. Светлова «За зеленым заборчиком») сочинен для дипломного спектакля ГИТИСа М. Львовским. В своих воспоминаниях Львовский пишет: «В 30-е годы существовал „поселок“ — так называли квартиру Павла Когана на Ленинградском проспекте. Туда „принимали“ только тех, чьи стихи нравились „посельчанам“. Начинали со стихов, потом появились песни, правда, в большинстве на известные бытующие мотивы. Первой „настоящей“ была „Бригантина“. Был и Литературный институт им. Горького, где собрался интереснейший коллектив студентов-поэтов: Д. Самойлов, П. Коган, М. Кульчицкий, Е. Агранович, С. Наровчатов. Звучали „Бригантина“, „Холодина синяя“ на стихи П. Когана, „Как из дальнего похода шел боец, слуга народа“ С. Наровчатова (музыка ко всем трем Г. Лепского). Много песен на музыку Е. Аграновича (стихи Р. Киплинга

«Только пыль, пыль, пыль от шагающих сапог», Б. Пастернака «Пью горечь тубероз») и на его слова написанная им совместно с Б. Смоленским „Одесса“:

В тумане тают белые огни,
Сегодня мы уходим в море прямо,
Поговорим за берега твои,
Красавица моя, Одесса-мама.

Песня была пародийной, шуточной. Совместно с П. Коганом создавали пьесу в стихах с музыкально-поэтическими вставками. Весело жили, интересно, творчески богато».[69]

Практически отсутствуют данные о существовании в 30—40-е гг. других функционально-жанровых разновидностей самодеятельной песни (туристских, «дорожных», альпинистских и т. д.).[70] Да это и понятно: туризм и связанное с ним свободное передвижение, вольнодосуговое странничество горожан еще не вошли в массовый быт.[71] Странствия же 30—40-х гг. носили совершенно иной характер, что и находило свое отражение в «дорожном репертуаре». Празднично-энтузиастический настрой добровольцев первых пятилеток утверждался громким хоровым звучанием общераспространенных народных и массовых песен... В романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» (1929—1931) пассажиры литерного поезда, направляющегося на Турксиб, в точном соответствии с ехидным пророчеством «человека с розовым плюшевым носом и бархатными височками» дружно поют «Из-за острова на стрежень», «Есть на Волге утес», «Коробейники»... Немногим отличался и репертуар вагонной студенческой компании: частушка про Петра Великого, предложенное Остапом «железное» — русская народная песня «Вдоль да по речке» с удалым припевом «Сергей поп, Сергей поп!»...

Любимые напевы военных лет звучали в воинских эшелонах 1945 г. А на другом полюсе — взрывающиеся дикими воплями блатные песни «столыпинских вагонов», везущих «зк», жалостливые плачи инвалидов, сирот, нищих, сформировавшие послевоенную традицию «вагонной» песни.[72]

Полностью погруженная в море ходячих «музыкальных речений» времени, испытывавшая воздействие разветвленной системы бытовых музыкальных жанров (в том числе фольклорной, эстрадной и массовой композитор-

ской песни, кинопесни) и разнообразного опыта самодеятельного песнетворчества, ранняя молодежная самодеятельная песня тем не менее обладала рядом специфических особенностей. Особенностей не столько художественно-стилистических (их обособление произойдет позднее), сколько социокультурных.

Важнейшей из них является объективное неприятие установок официальной культуры, пафоса мнимого единомыслия, антигуманистического противопоставления «я» — «мы», тотальной идеологизации искусства. «Бытовое песнетворчество, — пишет М. В. Каманкина, — не является профессией, поэтому не зависит от цензуры, не связано материальными соображениями, оставаясь зоной относительной свободы».[73] И совсем не важно, выражалось ли это стремление к духовному освобождению в традиционной флибустьерской романтике «Бригантины» или в театральном выбрасывании таинственного «чемонданчика», в котором... «лежал Свидетельство о Браке» (так в тексте).

Шуточная песня «Чемонданчик», несомненно предназначавшаяся для долгого дорожного компанейского пения, известна автору с детства от родителей и их друзей, московских студентов военной поры. По сравнению с авторскими литературными песнями («Бригантина», «Глобус», «Неистов и упрям» и т. д.) она гораздо ближе к стереотипам бытовой музыки и речи, причем как традиционным фольклорным, так и «новогородским».

Так, типичный для классического русского бытового романса начальный секстовый мотив завершается «народно-игровой» квинтой, а долгое распевание двух-трех слов — абсурдно-пародийным их слоговым дроблением.

...Я взял его и выбросил в око-о-шко,
Я взял его и выбросил в око-о-шко,
Я взял его и вы-
Я взял его и бро-
Я взял его и выбросил в окошко...

Мотивное и гармоническое строение мелодии, отражая элементарные схемы гитарного перебора, вместе с тем обнаруживает несомненное сходство как с хоровой, так и гармонной традицией бытовой музыки русского города. Специфически молодежной (и типичной для позднейших образцов студенческой песни) выглядит подчеркнутая театральность спора «героя» с таинственным «хозяином».

Лежащий на полочке неизвестно чей чемоданчик неизвестно почему все же выкидывают в окошко — и «вдруг» оказывается, что в нем лежал документ, принадлежащий «герою»... Соединение подчеркнуто бытового, буднично реального с полным абсурдом финала... Стоит, однако, сравнить «Чемонданчик» с цитированной в первой главе этой книги песней «Служили два товарища» или с популярным в те годы «Извозчиком» из репертуара Л. Руслановой — и народная природа абсурдно-гротескных «вдруг» становится очевидной.

Главным становилось обретаемое в пении таких песен чувство своей среды, радости содружества, общения обладающих собственным голосом людей. Смысловым ядром, изначальной функцией жанра была именно предназначенность для узкого круга и способность к укреплению и развитию наметившейся духовной общности, общения, общины. Это был круг нового поколения городской интеллигенции, подъем творческой активности которого совпал с начавшимся в годы войны процессом духовного раскрепощения.

Думается, появление первой песни Окуджавы именно в 1946 г. не было случайным, как не случаен и последовавший затем десятилетний перерыв в его песенном творчестве. Дело не только в отсутствии публики, широкого слоя любящих людей, но и в наступившей после короткого перерыва жестокой реакции, в возрождении культовой атмосферы 30-х и отсутствии ожидавшихся перемен.

Неистов и упрям,
Гори, огонь, гори!
На смену декабрям
Приходят январи.
Нам все дано сполна —
И радости, и смех,
Одна на всех луна,
Весна одна на всех.
Прожить лета б дотла,
А там пускай ведут
За все твои дела
На самый страшный суд.
Пусть оправданья нет,
И даже век спустя
Семь бед — один ответ,
Один ответ — пустяк...

Ранние формы самодеятельной молодежной песни были тесно связаны с окружающим музыкально-бытовым контекстом, как и само создававшее их поколение ощущало себя одним из звеньев пусть надорванной, но нераспавшейся еще цепи. Именно здесь заключена одна из причин сравнительной малочисленности авторских гитарных песен, «растворенность» их даже внутри студенческого песенного репертуара.[74] А во дворах играли патефоны и гармошки, на танцплощадках не умолкали беззаботные звуки «джазов»...

Великая Отечественная... Среди миллионов погибших — почти все мужчины 1922—1923 гг. рождения, тысячи уцелевших в бурях 20—30-х старых интеллигентов... Демографический разрыв сопровождался разрушением бытовой культуры, привычного песенного уклада, заметными изменениями в интонационном словаре эпохи.

...Ах, война, что ж ты сделала, подлая!
Стали тихими наши дворы...

(Б. Окуджава)

По-прежнему гремели, но уже отторгались, почти не воспринимались бравурные марши и бодрые песни — и пронзительно и горько звучали надрывные романсы, жестокие баллады, жалостливые плачи... Резко активизировались многие ранее локальные, бытовавшие в малых, а то и замкнутых средах субкультурные формы «низового» городского быта. «Интеллигенция поет блатные песни», — писал Б. Слуцкий, выделяя одну из доминант музыкального обихода.

В ранних образцах послевоенной самодеятельной гитарной песни, наряду с бесхитростным подражанием профессиональной композиторской песне, ясно ощутимо воздействие «низовой» музыкальной лексики, общего минорного «крена» песенной лирики эпохи.[75] В сочетании с господством «размытых» вальсовых и синкопированных ритмов, снимающих приподнятую безапелляционность маршей и гимнов официальной «одической» массовой песни, а также с приглушенной, лишенной всякого внешнего пафоса манерой исполнения минорность эта создавала стойкую оппозицию главному постулату песенной эстетики 30-х гг. («Все выше, и выше, и выше...»).

Невольно вспоминается «революционно-музыкальный» экспромт А. В. Луначарского, которым он заключил свою речь на концерте дирижера Оскара Фрида (1922). «Мажор сам по себе заключает в себе тот характер, что он поднимает всякий звук, который он начал, он поднимает его вверх на полтона, потому что силы его прибывают. (...) Минор же сдает, минор ведет к компромиссу, минор — сдача позиций, минор понижает звук, который он взял, потому что силы его убывают. Позвольте мне как старому большевику сказать: мажор — большевистская музыка, минор — коренной внутренний меньшевик. (...) И вокруг знамени мажорного большевизма группируются не только передовой пролетариат, но и лучшие элементы интеллигенции, переходящие на его сторону...».[76]

Самодеятельная молодежная песня по-прежнему сохраняла такие фольклорные признаки, как устность, преобладание коллективного авторства, слиянность с конкретной бытовой средой и ситуацией исполнения. Но необратимые изменения в массовом сознании, предопределенные войной новый социальный статус и духовно-творческое лидерство молодежи, быстрая «перестройка» реальной иерархии песенных жанров и форм бытового музицирования в стремительно растущих городах, политический крах сталинской диктатуры — все это решительно меняет судьбу самодеятельной гитарной песни. В середине 50-х гг. молодежное городское песнетворчество «выходит из узких рамок, нарастает, как снежная лавина, песни рождаются тысячами, быстро расходятся, приобретают популярность. По существу, в течение нескольких лет, параллельно с профессиональной композиторской песней, складывается сопоставимая с ней по масштабам и значению другая — самодеятельная — песенная культура».[77]

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Ильин В.* Искусство миллионов. Л., 1967. С. 148.

2 Советская музыка. 1951. № 9. С. 17.

3 «Одной из характерных особенностей хоровой самодеятельности послевоенного времени является возникновение небольших хоровых коллективов в высших учебных заведениях Ленинграда. При каждом из таких хоров, как правило, регулярно работают вокальные группы, руководимые опытными педагогами. В них участники хора изучают основы

музыкальной грамоты, овладевают вокальным мастерством» (Художественная самодеятельность Ленинграда. Л.; М., 1957. С. 142). А вот фрагмент из записок уже А. А. Харькова, вернувшегося с фронта в Москву. «В послевоенные годы дороговизна на рынке, слабая обеспеченность карточной системой заставили искать дополнительной работы. Получил с марта 1946 года студенческий хор в Рыбном институте, где меня зачислили преподавателем по военной кафедре, чтобы дать 1000 руб. в месяц и продуктовую карточку преподавателя института. Кроме того, в оперной студии вел уроки камерного класса» (*Харьков А. А.* Автобиография. М., 1957—1965. Машинопись. С. 75).

4 См.: Советская музыка. 1947. № 4. С. 102. «Основным видом музыкальной культуры» самодеятельность была и в Муроме (см.: Советская музыка. 1948. № 9. С. 80) и во множестве других мест.

5 Советская музыка. 1947. № 3. С. 69.

6 Возьмем материалы журнала «Советская музыка». 1948. № 3 — сообщение о возобновлении работы «хора стариков, который существовал до войны много лет» в колхозе им. Буденного Больше-Токмакского р-на Запорожской обл. 1948. № 5 — заметка «Юбилей шахтерского хора» (15 лет женской хоровой капеллы при дворце культуры рудника имени Коминтерна, Криворожье). 1949. № 11 — в обзоре «Самодеятельные хоры, народные оркестры Калининской области» большое место уделено двум старейшим коллективам города: хору народной песни клуба «Текстильщик» ф-ки «Пролетарка» («за последнее время хор стал петь в сопровождении струнного оркестра народных инструментов») и хору железнодорожников клуба «Октябрь», еще в середине 30-х ставившему оперы. 1950. № 2 — статья И. Белорусца о самодеятельных композиторских коллективах (в том числе — творческом кружке МГУ, возникшем в 1936 г.). В № 5 за тот же год — статья «Двадцатилетие духового оркестра автозавода им. Сталина». 1952. № 4 — Г. Воробьев пространно повествовал об истории хора села Залесянка Самойловского р-на Саратовской обл., организованного одновременно с колхозом П. З. Бугровым. После войны, унесшей жизни многих хористов, «почти третью часть хора составили семья и родственники Бугрова». И хотя никто из них не знал нот (в том числе и сам Бугров), они поставили оперу «Наталка-Полтавка»: «Павел Захарович, в памяти которого были все слышанные им раньше арии героев „Наталка-Полтавки“, стал живой партитурой. Он показывал собственным голосом, как надо исполнять ту или иную партию. (...) Только на последнюю репетицию пригласили из районного Дома культуры баяниста, знающего ноты и уже подыгрывавшего там при такой же постановке» (С. 60—62). 1953. № 10 — очерк Б. Кремнева «Заводская капелла» (о знаменитой хоровой капелле киевского з-да «Большевик», организованной в 1923 г.).

7 Советская музыка. 1947. № 1. С. 68.

8 Одной из них (в помещении нынешней ДМШ № 26 Сокольнического р-на Москвы) руководил И. С. Козловский.

9 Львовский Дом учителя, Днепропетровский ДК им. Ильича, Дом медработников Ялты, клуб з-да «Запорожсталь», ДК «Металлист» в Харькове, ДК Рава-Русского р-на на Львовщине, клуб горного села Кобылецкая Поляна и др. «Среди поставленных ими опер — „Иван Сусанин“, „Майская ночь“, „Наталка-Полтавка“, „Запорожец за Ду-

наем“. Следует упомянуть и постановки балетов „Лебединое озеро“ в студии Днепропетровского ДК, „Корсар“ в студии Бердянского ДК им. Калинина» (История музыки народов СССР. Т. 4. С. 438). Кружки Новомосковского горпромкомбината Днепропетровской обл. ставили «Майскую ночь» Лысенко (Советская музыка. 1949. № 5. С. 99), колхозники артели им. VII съезда Сталинской обл. в «построенном своими силами клубе» показывали «Наталку-Полтавку» (Советская музыка. 1949. № 10. С. 103), в Краматорске машиностроители з-да им. Сталина исполняли «Запорожца за Дунаем», «Наталку-Полтавку», «Сорочинскую ярмарку» (Советская музыка. 1953. № 2. С. 107), в днепропетровском Дворце культуры металлургов шли не только обычные для самодеятельности «Евгений Онегин» и бессмертный «Запорожец...», но и «Утоплена» («Майская ночь») Лысенко (Советская музыка. 1953. № 9. С. 87). Особый интерес представляли постановки «Князя Игоря» в Киевском университете (Там же. С. 86) и практически неизвестной советскому слушателю оперы П. Качо «Витязь Янош» (на сюжет Ш. Петефи), осуществленной коллективом Береговской окружной больницы (Закарпатье). «Самодеятельный коллектив показывал уже эту оперу не только в Берегове — ее слушали солекопы Солотвины, трудящиеся Мукачева и Виноградова, колхозники села Вилок Севлющского округа», — писала «Правда». См.: Советская музыка. 1953. № 7. С. 82.

10 Художественная самодеятельность Ленинграда. С. 175.

11 См.: *Коротеев А. Л.* Становление и развитие духовых оркестов и их роль в художественной культуре Белоруссии: Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1989. На правах рукописи. С. 150.

12 См.: Советская музыка. 1953. № 6. С. 107.

13 Советская музыка. 1948. № 10. С. 81.

14 См.: Советская музыка. 1949. № 7. С. 86.

15 См.: Советская музыка. 1948. № 9. С. 77—78.

16 «Характерным явлением (...) стали малые инструментальные ансамбли», — пишет А. Баташов, приводя в качестве примера известный эстрадный квартет Бориса Тихонова (аккордеон, кларнет, контрабас, ударные). «Под пластинки с записями таких квартетов охотно танцевали, их могли слушать — за недостатком других — по нескольку раз». В эстрадно-джазовых ансамблях конца 40-х аккордеон стал обязательным, модным инструментом. См.: *Баташов А.* Советский джаз. М., 1972. С. 104, 107.

17 *Гурченко Л.* Мое взрослое детство. М., 1982. С. 275—276.

18 В 1948 г. «14 студентов Института инженеров водного транспорта под руководством В. В. Буланова положили начало жизни нового творческого коллектива» — эстрадно-джазового оркестра (Художественная самодеятельность Ленинграда. С. 205).

19 См.: Советская музыка. 1949. № 10. С. 9—21.

20 См.: История музыки народов СССР. Т. 4. Главы, посвященные музыкальной культуре Латвии, Литвы, Эстонии, начинаются большими разделами, рассказывающими о хоровой самодеятельности в традиционных праздниках и днях песни. Л. Т. Нормет (Эстония) пишет: «Песенные праздники были центральным событием музыкальной жизни республики. Цифры свидетельствуют о том, что в хоре поет каждый двадцатый эстонец. Такое распространение любительских

хоров (на два профессиональных — тысячи самодеятельных) предъявляло свои требования к репертуару и диктовало композиторам широкое использование народно-песенных интонаций, стремление к мелодической ясности и простоте, обращение преимущественно к гармонической, а не полифонической фактуре». Уже в марте 1945 г. было создано бюро по проведению всеобщего (12-го по счету) Песенного праздника 1947 г., в котором приняли участие 27 000 участников народных хоров; в сводном хоре пели 12 тыс. человек, в сводном детском хоре — 7 тыс. С 1950 г. на песенных праздниках в Эстонии исполнялись специально написанные торжественные кантаты ведущих эстонских композиторов (Э. Каппа, Г. Эрнесакса и др.) (Там же. С. 542—543). См. также: *Пяте Рихо.* Об эстонской хоровой культуре и роли школьных хоров на XII Республиканском певческом празднике // Советская музыка. 1948. № 5.

21 См.: Советская музыка. 1950. № 9. С. 47—48.

22 См.: Советская музыка. 1948. № 2. С. 91.

23 См.: Советская музыка. 1947. № 1. С. 6.

24 Советская музыка. 1989. № 7. С. 26.

25 «В музыкальном театре, и прежде всего в опере, наиболее активно действовала система административной опеки и догматических ограничений, Это сказалось в фактическом исключении из репертуара опер С. Прокофьева... (в отмене спектакля «Повесть о настоящем человеке», подготовленного в 1948 г. ленинградским театром им. Кирова, в снятии опер «Великая дружба» В. Мурадели, «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича, «От всего сердца» Г. Жуковского). Чрезмерно придирчивая критика, сопровождавшая почти каждую оперную премьеру, вызывала недоверие к советской опере у широкой публики и перестраховку у руководителей театров. Характерно, например, что если в 1946 г. в СССР было поставлено 15 советских опер, а в 1947 г. — 26, то в 1948 г. увидели свет рампы только 3 новые оперы, в 1951 г. — 6. Уровень оперного творчества в данный период характеризовался, за редкими исключениями, заметным снижением» (История музыки народов СССР. Т. 4. С. 26).

26 Весьма замечательно в этой связи сближение кантаты и оратории с такими адресованными массовой публике жанрами, как хоровая песня и киномузыка. В этом смысле едва ли не главным киномузыкальным памятником эпохи «зрелого сталинского стиля» представляется фильм И. Пырьева «Сказание о земле Сибирской» (композитор Н. Крюков). «Сюжет его таков: студент консерватории, потеряв после ранения на войне возможность стать пианистом, едет в Сибирь на стройку и там проходит путь от гармониста-любителя в чайной до композитора, автора оратории. (...) По ходу действия — в фильм включено много музыки — Листа, Шопена, Скрябина, русские песни. А в конце, по канонам послевоенного десятилетия, исполняется пышная оратория „Сказание о земле Сибирской“ с весьма нелепыми зрительными комментариями» (Там же. С. 316).

27 «...путь советской песни в рассматриваемый период не был прямым и гладким, — пишет Г. Л. Головинский. — Она в полной мере испытала на себе воздействие культа личности. Наиболее непосредственно это сказалось в песнях о Сталине, количество которых особенно возросло именно во второй половине 40-х—начале 50-х годов. (...) Удач

среди песен о Сталине немного, и относятся они преимущественно к довоенному периоду («Песня о Сталине» из поэмы А. Хачатуряна, «На просторах Родины чудесной» М. Блантера—А. Суркова, «Кантата о Сталине» А. Александрова—М. Инюшкина). Теперь же огромное большинство песен принадлежало к монументально-помпезному, „барочному“ стилю, который нашел свое характерное воплощение, например, в кинофильме „Падение Берлина“ или в оформлении некоторых станций московского метро...» (и, добавим мы, в тысячах статуй вождя, воздвигнутых на просторах Родины чудесной) (Там же. С. 221). Названные Головинским песни Блантера и Александрова были обязательным компонентом программ певческих праздников, школьных дней песни и т. д. Вслед за утверждением (вместо «Интернационала») Гимна Советского Союза (1944) свои гимны создаются в союзных республиках. Они также обязательно исполнялись на ежегодных праздниках песни.

28 «Из всех типов связей профессионального композиторского творчества с народным, которые уже к тому времени были завоеваны русской, а затем советской музыкой, — (...) был выделен и „освящен“ один-единственный тип: заимствование целостной народной мелодии. Отныне только таким, наглядным для любого, способом композитор мог подтвердить свою лояльность. „Мало клятвенных заверений, что все вы за народную музыку, — возглашал Жданов. — Если это так, то почему в ваших музыкальных произведениях так мало использованы народные мелодии?“» (*Головинский Г.* Так что же произошло в 1948 году? // Советская музыка. 1988. № 8. С. 31).

29 Советская музыка. 1950. № 5. С. 42—43.

30 Многотиражные, районные и городские газеты выступали инициаторами создания песен факультетов, предприятий, колхозов, городов. Так возникла, например, «Песня станкостроителей» (Москва). «В ноябре 1947 года редакцией многотиражки завода „Красный пролетарий“ был задан своим читателям вопрос: „Какой должна быть послевоенная песня краснопролетарцев?“. В течение полугода в редакцию поступали многочисленные пожелания, предложения, наброски. На их основе и был отработан текст песни. А музыку к ней написал конструктор завода Г. Каплан» (бодрый марш в духе массовых песен 30-х гг.). См.: Советская музыка. 1949. № 11. С. 61—62.

31 *Попова Т. В.* О песнях наших дней. М., 1969. С. 474.

32 Там же. С. 476.

33 Там же. С. 356.

34 Клуб. 1951. № 4. С. 22—23.

35 «В работе второго слета приняли участие около 20 даровитых певцов-запевал и руководителей лучших хоров области из сел Нижний Кисляй, Гвазда, Александровка и других. Творческие собрания проходили под руководством профессиональных музыкантов, поэтов (в частности А. Сальникова, сочинившего для этого случая некоторые песенные тексты) и теоретико-фольклористов.

Перед народными певцами была поставлена задача коллективного создания песен на актуальные темы, такие, как борьба за мир, прославление социалистического труда, коренное переустройство жизни советской деревни; при этом песни должны были быть непременно бодрыми, радостными и оптимистичными («Мы веселые песни слага-

ем», «Мы колхозные построим города», «Веселится вся колхозная семья», «Радостно на душе»). За пять дней было создано 12 песен. Большинство из них входило в программы выступлений различных хоров, передавалось по радио, печаталось в репертуарных сборниках. И все же ни одна из них, в том числе и веселая скороговорочная песенка „Радостно на душе" (слова А. Сальникова), часто исполняемая Воронежским хором, настоящего распространения в народном быту не получила» (*Попова Т. В.* О песнях наших дней. С. 358—359).

[36] См.: Советская музыка. 1950. № 12. С. 43—51. Мотив сокрытия авторства и «маленькие хитрости» были очень характерны для эпохи, недвусмысленно свидетельствовали о степени подавления индивидуально-авторского начала. Очень любопытной в этой связи представляется история популярной в 50-х гг. песни «Спустилась ночь над бурным Черным морем», впервые прозвучавшей во втором отделении программы джаза Л. Утесова в 1952 г. Л. О. Утесов писал: «Мы сочинили ее сами (слова тромбониста И. Фрадкина, музыку сочинил я), но не решились тогда открыть это и выступить, таким образом, в непривычной для нас роли, а может быть, и несколько сомневались в успехе. Поэтому, пользуясь тем, что номера на морские сюжеты обычно хорошо принимались, мы выдали ее за старинную матросскую песню, сложенную неизвестными авторами приблизительно после восстания на броненосце „Потемкин". Позднее, когда песня понравилась публике, назвать себя оказалось уже неудобно. Так в качестве народной песни она и записана на пластинку» (*Утесов Л.* С песней по жизни. М., 1961. С. 196).

[37] *Попова Т. В.* О песнях наших дней. С. 357.

[38] В данном случае тематический принцип классификации самодеятельных песен в книге Т. В. Поповой как нельзя более уместен: песни победы, песни о восстановлении, о «стройках коммунизма», об ударном труде, о борьбе за мир, о Родине и расцвете родного края и, конечно, о Сталине...

[39] См.: Клуб. 1953. № 1. С. 14—15.

[40] В их числе — и сегодня популярная песня «Вот кто-то с горочки спустился».

[41] См.: *Адмони И.* Композиторский семинар // Музыкальная панорама Ленинграда. Л.; М., 1977. С. 101—104; Клуб. 1951. № 5. С. 24.

Журнал «Советская музыка» (1951. № 10. С. 62) сообщал, что семинары самодеятельных композиторов работают в Москве, Ленинграде, Киеве, Таллине, Свердловске и Ростове. Старейший из них — московский — возник в 1942 г. В его составе — педагоги, ученые, инженеры, врачи, руководители коллективов художественной самодеятельности («к сожалению, до сих пор семинар посещается очень немногими рабочими»).

Самодеятельный композитор инженер В. Иванов написал музыку к спектаклю «Аленький цветочек», поставленному кукольным театром Ленинградского радиозавода (Клуб. 1952. № 1. С. 17). В Закарпатье в 1953 г. работало около 40 самодеятельных композиторов и 15 песенников-коломыйкарей. На втором областном семинаре при ДНТ помимо песен исполнялся «Колхозный марш» для духового оркестра Иосифа Пилецкого. Большинство членов семинара составляли сельские учителя, студенты, руководители хоров.

На вечере самодеятельных писателей, поэтов и композиторов в брянском Дворце культуры угольщиков «начинающий композитор машинист электровоза шахты № 12 им. Дзержинского т. Мартынов играл на скрипке свои произведения „Над Тихим Доном“ и „Под дикой яблоней“, духовой оркестр исполнил вальс „Весна“ и лирическую песню „Яблонька Олега Кошевого“ рабочего клуба шахты „Криворожье“ Гринева, „Марш донецких шахтеров“ Гусака» (Клуб. 1954. С. 22).

[42] Для подготовки и проведения первого праздника песни на Кубани (Краснодар, июль 1949 г., стадион «Динамо») «был создан художественный совет при городском комитете ВКП(б) (...) На празднике песни выступил 5-тысячный хор, исполнивший „Гимн Советского Союза“ А. Александрова, „Гимн демократической молодежи мира“ А. Новикова, „В родном краю“ Г. Плотниченко, „Летят перелетные птицы“ М. Блантера, кубанскую народную песню „Калинка“. (...) На празднике песни присутствовало более 20 тыс. слушателей». См.: *Еременко С. И.* Хоровое искусство Кубани. Краснодар, 1977. С. 78—79.

[43] Наиболее часто встречались «Кантата о Сталине» А. Александрова, «Песня о Сталине» М. Блантера.

[44] Обычно — «Партия — наш рулевой» В. Мурадели.

[45] Раздельное обучение существовало до 1954 г. Многие авторы отмечали, что хоровое пение в женских школах было развито гораздо лучше. Учительница пения 182-й мужской московской школы писала: «Мальчики приходят в школу со скудным запасом песен. Вне школы они поют мало и неохотно. Большим недостатком, с которым приходится бороться в течение всех лет обучения, является постоянно громкая речь ребенка в быту (дома, на улице, на перемене в школе). (...) Именно эта громкая речь порождает то низкое „надсаженное“ крикливое звучание, которое мы часто наблюдаем в мужских школах» (Праздник песни школьников Москвы. М., 1953. С. 92). Мальчики, конечно, пели и вне школы. Но не хором и совсем не то, что предлагалось им на уроках и «праздниках песни»: «Гимн Советского Союза», «По долинам и по взгорьям», «Во лузях», «В темном лесе», «Наш край» (5—6-й классы). Младшие разучивали «Спор» Гретри («В лесу осел с кукушкой»), «Вниз по Волге-реке». Ученики 10-х классов исполняли дуэт «Моряки» Вильбо. В финале школьного праздника песни старший хор вместе с залом пел «Славу Советской державе» Захарова и все ту же «Песню о Сталине» Блантера...

[46] Приведем один пример «ритуализированного» районного праздника (Краснопресненский р-н Москвы):

«Праздник песни открывается у нас по традиции вступительным словом секретаря райкома ВЛКСМ, который приветствует и поздравляет присутствующих с праздником и объясняет его значение. Вслед за этим самый большой коллектив — объединенный хор девочек вместе с залом исполняют „Гимн Советского Союза“. Больше тысячи девочек и мальчиков, все одинаково по-праздничному одетые, все в пионерских галстуках (...), под пионерским салютом поющие наш государственный Гимн, — это величественное зрелище, которое трудно забыть тому, кто хоть раз его видел. За Гимном следует „Песня о Сталине“ М. Блантера или „Споем, товарищи, споем“ Д. Кабалевского. Обе песни, как и все массовые песни, исполняются в сопровождении

духового оркестра (одной из воинских частей. — *С. Р.*). После „Песни о Сталине" дети в зале садятся, и объединенный хор начинает исполнение своей программы» (Праздник песни школьников Москвы. С. 81).

47 Там же. С. 16—17.

48 «Каждый год, еще с осени, устанавливаются единые для всей Москвы три-четыре песни, которые разучиваются со всеми школьниками столицы на уроках пения, в школьных хорах, в пионерских дружинах и т. д. В число этих песен необходимо ввести песню о Сталине, песню о Родине или песню о мире, пионерскую песню и одну из русских народных песен...» (Там же. С. 20).

49 Слева (если стоять лицом к залу) сидят альты. Справа — сопрано. Запевала — хор на сцене. Большинство песен, предназначенных для массового пения, пелись на два голоса (Там же. С. 81).

50 Гимн СССР, «Вниз по матушке по Волге», «Марш демократической молодежи мира», «Ах, вы сени, мои сени», «Споем, товарищи, споем», «Слава Советской державе», равномерно распределенные по трем отделениям концерта. Дважды звучали «Казачья дума о Сталине» Е. Колесникова, «Песня о Сталине» Блантера (Там же. С. 38—40).

51 Там же. С. 24.

52 В том числе представители малой народности сету (колхоз им. Калинина Вастселипинского р-на) и Лайне Мезиняпп, открывавшая праздник.

53 См.: Праздник песни Советской Эстонии 1955 г. Таллин, 1955.

54 Там же. 15 человек пели в хорах свыше 50 лет, 41 — свыше 40, 50 — свыше 35. Играли в оркестрах свыше 60 лет — 5, свыше 50 — 9, свыше 40 — 21, свыше 35 — 20.

55 См., например: *Кукаретин В.* Праздник песни в Узбекистане // Клуб. 1953. № 8. В Ташкенте на стадионе «Спартак» 15 тыс. участников сводного хора под управлением н. а. СССР, лауреата Сталинской премии композитора М. Ашрафи исполнили Гимны СССР и УзССР. После этого выступили хоры Дворца культуры железнодорожников, политехнического института, клуба медработников и т. д. Звучали русские, украинские песни, «Джона-Джаном Сталин» Закирова, «Молахон» Джабарова, «Застольная» и «Узбекистан» Юдакова; танцевальные коллективы показывали танцы народов СССР и стран народной демократии. В Бухарской же области «в репертуаре не было песен и танцев коренного населения». См.: Клуб. 1953. № 9. С. 24.

56 *Козлов А.* Весь этот джаз (Из воспоминаний стиляги) // Огонек. 1987. № 35. С. 30.

57 Лидировала, безусловно, «Серенада солнечной долины» с оркестром Глена Миллера. Л. Гурченко вспоминала и другие популярные фильмы, которые смотрели по десятку раз: «Роз-Мари», «Таинственный беглец», «Двойная игра», «Спринг Тайм»... Все просто: «Все так соскучились по красоте, по музыке...» Заслуживает внимания и другое признание: «...нашим любимым композитором был всегда Исаак Дунаевский. (...) Именно в конце сороковых годов опять на экраны вышли фильмы с участием Любови Орловой и музыкой Дунаевского. Эти картины мы не пропускали» (*Гурченко Л.* Мое взрослое детство. С. 205, 212).

58 Советская музыка. 1948. № 2. С. 82—83.

[59] Советская музыка. 1948. № 3 (май). С. 91.
[60] Советская музыка. 1948. № 4. С. 91.
[61] Там же. С. 92.
[62] Там же.
[63] *Козлов А.* Весь этот джаз... С. 30.
[64] Появляются жесткие ограничения репертуара популярнейших танцевальных вечеров: так, в «Инструкции по организации и проведению платных вечеров отдыха и вечеров танцев в городе Ленинграде и пригородных районах» предусматривалось утверждение программ оркестра, баяниста, запрещалось «привлечение частных лиц с радиолами», вводилось требование обязательного наличия «дирижеров танцев», отвечающих за соблюдение точной программы вечера. Рекомендовалось также «вводить новые танцы» — подгорку, русский бальный, полькуянку, бульбу и т. д. (ЛГАЛИ, ф. 277, оп. 2, ед. хр. 15, л. 3).
[65] См. об этом: *Утесов Л.* С песней по жизни. С. 191—193. Вспоминая о своих выступлениях в печати начала 50-х гг., он привел один из тогдашних «рецептов»: «...единственно правильным путем борьбы против нежелательного увлечения отрицательными сторонами джазовой музыки является создание советского джаза, своих фокстротов и своих танго. Есть же русский вальс или русская полька. Так пусть будет русский, украинский, армянский фокстрот, построенный на органическом использовании национальных музыкальных особенностей» (Там же. С. 193). Но в те годы рядом с подобными фразами, как правило, стояло и кое-что иное: «Нам ненавистна пресловутая „музыка толстых“. (...) Американская джазовая музыка, лишенная мелодии и гармонии, построенная на невропатических ритмических вывертах, представляет собой квинтэссенцию сумасбродного формализма» (*Утесов Л.* О песне и легкой музыке // Советская музыка. 1953. № 11. С. 40).
[66] Опять-таки очень показательно включение в одну из программ оркестра Л. Утесова конца 40-х гг. лирической сценки «Русская гитара». «Рассказ о судьбе этого с детства близкого мне инструмента чередовался с исполняемыми под его аккомпанемент песнями и стал одним из любимых моих номеров» (*Утесов Л.* С песней по жизни. С. 191).
[67] При написании раздела в основном использованы материалы одной из первых в стране музыковедческих диссертаций, посвященных самодеятельной песне. Работа «Самодеятельная авторская песня 1950—1970-х годов (К проблеме типологии и эволюции жанра)» написана и защищена во ВНИИ искусствознания М. В. Каманкиной. В течение нескольких лет она работала на секторе народного творчества, принимала участие в обсуждении разделов этой книги.
[68] Важно отметить и несомненную зависимость масштабов развития и культурной роли самодеятельной авторской песни от появления и массового освоения магнитофона. Последний «явился средством стихийного неконтролируемого распространения музыкальной информации в быту. В 60-е годы именно магнитофонные записи стали определять во многом лицо городского музыкального быта в нашей стране». Впервые за всю историю бытовой музыки появилась возможность «сохранять и передавать образцы бытовой музыки в их приближенном к естественному виде». См.: *Каманкина М. В.* Самодеятельная авторская песня 1950—1970-х годов: Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1989. На правах рукописи. С. 41.

69 *Львовский М. Г.* Нужны особые слова // Турист. 1986. № 5. С. 18. См. также: *Шилов А.* Бригантина поднимает паруса // Музыкальная жизнь. 1967. № 1. Автор мелодии «Бригантины» учился тогда в 8-м классе... В конце 30-х гг. песня была записана на целлулоидную пластинку; другой канал ее распространения — личные контакты автора текста поэта П. Когана, во время войны — разведчика (погиб в 1942 г. под Новороссийском).

70 Одно из редких исключений — статья Л. Розановой «Край далекий — ау!» (Молодая гвардия. 1983. № 6), в которой рассказывается история появления песен «Баксановская» и «Барбарисовый куст», связанных с восхождением группы альпинистов на Эльбрус с целью срыва фашистского флага. Т. В. Попова, анализируя свердловский вариант популярной в послевоенные годы самодеятельной лирической песни «Озера» («Словно сердце, озеро глубоко»), писала: «По сведениям Л. Христиансена, отдаленным первоисточником песни „Озера", по-видимому, было неопубликованное стихотворение Ф. Левина, сочиненное поэтом во время пребывания на озере Селигер в 1936 году и тогда же положенное на музыку композитором Майманом. Созданная „на случай", песня исполнялась на вечере самодеятельности местной туристской базы и по отзывам лиц, слышавших ее, не была удачной. В устной традиции песня трансформировалась и постепенно приобрела художественный облик...» (*Попова Т. В.* О песнях наших дней. С. 366).

71 Туризм 30-х гг. носил в основном «специализированный» характер: сюда попадали такие «культмероприятия», как экскурсии на Днепрострой, в колхозы и совхозы, альпинистские походы военнослужащих. В одной из статей тех лет читаем: «Разница между пролетарским и буржуазным туризмом давно уже установлена.

В советской стране экскурсант — это не пресыщенный буржуа, сквозь зевоту глядящий на смену ландшафтов и снисходительно наблюдающий „нравы и народы".

Пролетарий в нашей стране, вооруженный проездным билетом, рюкзаком, походной палаткой и другими атрибутами экскурсанта, — это раньше всего хозяин, отправившийся проинспектировать свои обширные владения» (*Ямов А.* За пролетарский туризм // Клуб. 1933. № 8. С. 30). Поездки на южные курорты, запечатленные в тысячах бытовых фотографий, никак не были связаны с молодежным компанейским бытом, а потому не оказали почти никакого влияния на развитие самодеятельной гитарной песни.

72 См. об этом в I главе настоящей книги.

73 *Каманкина М. В.* Самодеятельная авторская песня... С. 177.

74 Гораздо более заметное место занимала в нем классика студенческой песни XIX в.: «Проведемте ж, друзья, эту ночь веселей» (на слова Н. Языкова), «Быстры, как волны, дни нашей жизни» (А. Серебрянский), шуточная «В гареме нежится султан» и т. д.

75 «Подавляющее большинство ранних самодеятельных песен написано в миноре», — отмечает М. В. Каманкина (*Каманкина М. В.* Самодеятельная авторская песня... С. 150).

76 Цит. по: *Луначарский А. В.* В мире музыки. М., 1958. С. 114—115.

77 *Каманкина М. В.* Самодеятельная авторская песня... С. 49—50.

А. П. Шульпин

САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР В ГОРОДЕ

Показательный театр

В начале 30-х гг. в среде профессионалов и любителей еще жила надежда, еще сохранялась какая-то иллюзия возможности свободного развития, сосуществования различных по творческим устремлениям коллективов.

В декабре 1933 г. общегородская конференция художественной самодеятельности ленинградских профсоюзов заслушала доклад «О социалистическом реализме как творческом методе советского искусства», в котором утверждалось:

«Мы стоим за предоставление полной свободы любому самодеятельному кружку выбора своего направления, выработки своего творческого лица. Мы решительно возражаем против канонизации какого-нибудь одного творческого направления в советском театре. Учиться можно и нужно и у Станиславского, и у Мейерхольда, и у Вахтангова, и у Охлопкова, и у всех иных театров, уже создавших свою творческую школу».[1]

В это же время в Москве проходил двухнедельный семинар руководителей драмкружков, агиттеатральных коллективов и ТРАМов, в процессе которого участники «просмотрели спектакли театров разных направлений»: МХАТа, Малого театра, театра им. Мейерхольда, театра им. Вахтангова, театра Красной Пресни, театра Революции, театра МГСПС. Состоялись беседы с их художественными руководителями о «творческом лице» каждого театра. Правда, информация о семинаре завершалась весьма симптоматичным замечанием: «Выступления отдельных режиссеров естественно в значительной степени были творчески индивидуальными и отсюда необъективными. Поэтому в конце семинара понадобилась оценка их вы-

сказываний с точки зрения общих задач советского театра».[2]

В клубном театре сохранялись еще очаги живого сотрудничества профессионалов и любителей, элементы подлинно самодеятельного творчества.

В 1934 г. журнал «Клуб» позволил себе с большим сочувствием рассказать о неординарной жизни ТРАМа электриков, над которым шефствовал театр Мейерхольда и которым руководил его ученик, 25-летний В. Плучек.

Коллектив выпускал «остроумную, изобретательно оформленную, театрализованную газету ТРАМплин», раз в месяц проводил импровизированные вечера, на которых читались стихи и эпиграммы собственного сочинения, выступал «импровизированный джаз», вскладчину устраивался общий стол. Правда, спохватывался автор статьи, вечера «неудачно называются „лучезарниками“», и советовал отказаться от этого «бессмысленного слова». Нестандартным был и репертуар ТРАМа. Кроме общепринятых пьес — «На западе бой» Вишневского и «Путь» Колосова коллектив работал над «Свадьбой» Зощенко, «Фантазией» К. Пруткова, «комсомольской опереткой» Арбузова «Мечтания». (И здесь автор статьи не преминул вставить дежурный упрек: «Руководство ТРАМа не научилось еще работать над ведущими пьесами советских драматургов и пользоваться богатством классического наследия».)[3]

В Ленинграде теамастерская клуба им. Яковлева поставила перед собой задачу «культивирования советского водевиля», используя опыт живой газеты и «синей блузы». Начали работу с «Бабьих сплетен» Гольдони. Благодаря упорной работе коллективу удалось показать на клубной сцене «кусочек итальянского карнавала», соединить слово, танец, песню, музыку — «создать впечатление яркого красочного зрелища».[4]

В ЦПКиО успешно работал площадной импровизационный Театр масок с постоянными и популярными у посетителей парка персонажами-масками «Жоржик», «Маруся», «Пат-рыболов»...

Однако процесс приведения театра к «общему знаменателю» неумолимо набирал силу. Система кроила и перекраивала страну, человека, природу и искусство по сконструированной модели общенародной социалистической культуры.

В 1936—1938 гг. было закрыто 9 театров в Москве (в том числе театр им. Вс. Мейерхольда), несколько театров в Ленинграде, прекращена деятельность студий и театров студийного типа.

В театральном искусстве в качестве маяка был выдвинут Московский Художественный театр. МХАТ закономерно занимал одно из ведущих мест в советском театральном искусстве, что определялось выдающимися спектаклями, экспериментами, поисками закономерностей театрального творчества, которые велись К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко, их многочисленными учениками. Однако равнение на МХАТ, его методы творчества, стиль нарушало принципы свободного соревнования, по законам которого развивалось театральное искусство в прежние годы, губительно сказывалось на искусстве самого Художественного театра.

МХАТ работал в режиме «наибольшего благоприятствования», установленного для коллектива-маяка сверху.[5] Он был выведен из-под критики. Заголовки статей, посвященных театру, провозглашали: «Гордость советского народа», «Лучший театр страны Советов», «Передовой театр советского народа».

В 1935 г. К. С. Станиславский, не осознавая трагичности происходящих в театре и вокруг него процессов, писал: «Наша главная задача — создать театр-лабораторию, театр больших мастеров, театр образцовых приемов актерского мастерства. Такой театр должен служить вышкой, к которой потянутся все другие театры. Такому театру должны предъявить высшие требования и предоставить большие возможности. Законы высокого мастерства, законы глубокого реалистического искусства не есть привилегия высокопоставленных театров, наоборот, все самодеятельные кружки, трамы, студии могут и должны их изучать».[6]

В сфере драматургии непререкаемым авторитетом стал А. М. Горький. Воздействие его драматургии на театр 30-х гг. был неоднозначным. С одной стороны — чрезмерное распространение горьковских пьес вело к нивелированию искусства режиссуры, актерского творчества. В 1933 г. 246 профессиональных театров почти всех республик страны играли «Егора Булычева». По театрам России, Украины, Армении, Средней Азии широко пошел новый вариант пьесы «Васса Железнова». Возобновились постановки «Ме-

щан», «Последних», «Врагов», «Варваров»... С другой стороны, в обстановке упрощенчества, вульгарно-социологической трактовки социально-исторических событий пьесы Горького давали театрам возможность создавать спектакли остроконфликтные, наполненные крупными характерами, своеобразными личностями, борьбой, непустячными столкновениями... Драматургии Горького была свойственна социальная диалектика, его герои по большей части обладали оригинальным, независимым складом ума и вели между собой спор «о главном — о правде, о смысле жизни, о будущем».[7]

Конструировалась строго пирамидальная структура, охватывавшая профессиональный и самодеятельный театр. Наверху — МХАТ им. А. М. Горького, «театр образцовых приемов актерского мастерства», ниже — «все другие театры», которые тянутся к «вышке», еще ниже — «образцовые» самодеятельные коллективы, наконец — «все самодеятельные кружки», которые изучают «законы глубокого реалистического искусства».

Такова была схема, вполне устраивавшая администраторов от культуры своей простотой, ясностью субординационных отношений и единой устремленностью.

Менялся статус самодеятельного творчества и его функций в культуре.

Раньше, в 20-е гг., ценились независимость (часто мнимая) от профессионального искусства, самобытность форм, репертуара. Подлинным самодеятельным театром провозглашались всевозможные клубные инсценировки, живые газеты, трамы, а традиционные любительские драмкружки третировались. Теперь, напротив, поощрялась учеба у мастеров, подражание общепризнанным образцам.

Творческая конференция ленинградской самодеятельности (декабрь 1933 г.) «со всей решительностью подчеркнула общность и единство задач профессионального и самодеятельного театров». Конференция отметила «ведущую роль профессионального театра в отношении театра самодеятельного» и «потребовала от профессионального театра творческой помощи кружкам художественной самодеятельности».[8]

Эти установки практически не менялись на протяжении всего периода.

В 30-е гг. и в послевоенное десятилетие большое значение придавалось шефству профессиональных театров и мастеров сцены над театральными коллективами. В этом видели один из главных рычагов повышения идейно-художественного уровня режиссуры, исполнительского мастерства. В программах любительского спектакля часто рядом с постановщиком называлась фамилия консультанта — профессионального режиссера или актера. Были случаи участия профессиональных актеров в спектаклях любительских театров. Подобные факты всячески рекламировались.

В соответствии с таким пониманием задач самодеятельного театра, его отношения к искусству основным объектом внимания, предметом анализа и оценки становился репертуар (его современность и идейность), работа постановщика, актера и т. п. Самыми распространенными видами публикаций на темы театральной самодеятельности стали развернутые рецензии, очерки истории театральных коллективов, творческие портреты. Появились публикации мемуарного характера. Короче говоря, литература о самодеятельном театре приобретала черты, характерные для профессионального театроведения, критики, истории.[9]

Как и профессиональный, самодеятельный театр твердой рукой направлялся в сторону единой «современной» тематики и «метода» МХАТа. В условиях насаждения и массового «потребления» искусство психологического реализма часто оборачивалось тем самым ремеслом, против которого боролись создатели Художественного театра. И именно адаптированная «система» подавалась бесчисленными популяризаторами как «законы глубокого реалистического искусства».

«Мхатизация» театральной самодеятельности шла по многим каналам. Во-первых, руководители коллективов независимо от своей профессиональной школы вынуждены были осваивать принципы работы по «системе» или хотя бы имитировать приверженность им. Во-вторых, в Москве создавались национальные студии (в основном из числа самодеятельных и народных исполнителей), которые овладевали искусством «по системе Станиславского» и, возвращаясь на родину, включались в создание национального профессионального и любительского театра. В-третьих, учебные пособия, методические материалы, курсы и семинары неизменно ориентировались на пропа-

ганду законов и принципов мхатовского психологического реализма. Наконец, на высших этапах всесоюзных смотров действовали критерии отбора и определения победителей, исходившие опять же из «системы», вернее — критерии, сложившиеся на основе ее «скрещивания» с идеологическими предписаниями системы политической.

В середине 30-х гг. бесславно завершилась история ТРАМов.

В памяти москвичей еще жили впечатления о триумфальных гастролях ЛенТРАМа в Москве в 1928 г. Вновь приехавший в столицу в 1933 г. ленинградский коллектив, «пыжащийся работать под профессионалов», не узнали. «Пытаясь преодолеть ошибки прежних лет, он растерял и ряд своих достоинств, которые были значительнее его ошибок»,[10] — писал А. Февральский.

В 1935 г. в ЛенТРАМе сменилось руководство. Вместо В. М. Соколовского театр возглавили режиссеры Академического театра драмы В. П. Кожич и Н. С. Рашевская.

К руководству Московским ТРАМом в 1933 г. пришли мхатовцы И. Я. Судаков, Н. П. Баталов, Н. М. Горчаков.

В статьях, интервью, выступлениях правоверные ученики Станиславского охотно, с присущей им верой в универсальность освоенных приемов и категоричностью излагали основы «системы». «Весь талант режиссера и актера, — писал И. Судаков, — сказывается прежде всего в умении свести сложные психические переживания к ряду простейших физических действий». Сообщив еще две-три подобные «абсолютные истины», руководитель Центрального Московского ТРАМа заключал: «Всякий другой путь к сложным психическим и физическим комплексам есть путь вывиха...».[11]

В 1935 г. в печати с удовлетворением отмечали, что «самодеятельные да и освобожденные профсоюзные ТРАМы (т. е. коллективы, состоявшие из бывших рабочих, служащих — любителей, «снятых» с производства и целиком переключившихся на работу в театре.[12] — *А. Ш.*) очень трудно рассматривать в какой-нибудь связи с тем театральным течением, которое в прошлом творчески возглавлялось ленинградским ТРАМом». Теперь все, «что характерно для всей театральной самодеятельности, в одинаковой мере характерно и для ТРАМов».[13]

Унификация самодеятельных театров на основе единых идеологических установок, репертуара и «метода» сопровождалась новой дифференциацией, но уже по иному принципу.

Из числа наиболее продвинутых и в идеологическом и в профессиональном отношении коллективов выдвигалась немногочисленная группа привилегированных показательных театров.

На театральном совещании в ВЦСПС (1935) было принято решение «выделить 25—30 лучших коллективов» страны «для обеспечения им систематической помощи и руководства». «ВЦСПС должен повседневно проверять творческую практику в этих коллективах, утверждать их производственные планы, создать нормальные материально-финансовые условия для их работы». Каждый Центральный комитет профсоюза был обязан в свою очередь выделить по 2—3 театра. Вкупе «эти коллективы должны стать образцовыми самодеятельными театрами профсоюзов, на опыте работы которых будет воспитываться вся театральная самодеятельность».[14] Аналогичные решения были приняты и руководством армейской художественной самодеятельности.

Городская (рабочая, профсоюзная) театральная самодеятельность должна была служить образцом для сельской, помогать ей и подтягивать до своего уровня.

Показательные коллективы, конечно, не могли получить широкого распространения. Они являли собой представительно-парадную сторону самодеятельного театра 30—50-х гг. Именно такого рода театры, как правило, фигурировали на заключительных смотрах в крупнейших городах, республиканских центрах, столице СССР. Им посвящались развернутые рецензии, они выделялись в обзорах. Именно эти театры стали основными персонажами истории театральной самодеятельности, которая заново начала писаться в 30-е гг. и многие десятилетия сохраняла в неизменности заданные и сформировавшиеся тогда подходы, параметры, критерии, сюжеты и мифологемы.

Самодеятельный театр в его лучших, характернейших, как тогда считали, проявлениях выглядел как монолит, как носитель и проводник высоких идейных и художественных ценностей эпохи.

На самом деле даже в передовом эшелоне, среди коллективов, вознесенных на Олимп, развертывались свои

коллизии, действовали отнюдь не однонаправленные силы.

«Пятнадцать лучших самодеятельных спектаклей», показанных в дни заключительной театральной декады в Москве (Всесоюзный смотр 1951 г.), писал председатель комиссии А. Д. Попов, «свидетельствуют о правильном понимании участниками художественной самодеятельности и их руководителями задач, стоящих перед советским театральным искусством». Все спектакли «стоят на уровне профессионального исполнения». «Во многих спектаклях, — продолжал известный режиссер, — ощутимо влияние лучших традиций МХАТ, заветов великого русского режиссера К. С. Станиславского. Об этом прежде всего говорит наличие почти во всех спектаклях слаженного актерского ансамбля».[15]

Что стояло за этим официально признанным успехом? Какие психологические, мировоззренческие, нравственные, эстетические представления, нормы, потребности актеров-любителей, руководителей воплощались в спектаклях коллективов-победителей?

Участником заключительного этапа Всесоюзного смотра 1951 г. был столичный коллектив ДК им. Горбунова. Спектакль «Калиновая роща» по пьесе А. Корнейчука занял первое место. Режиссер и трое исполнителей главных ролей получили Почетные грамоты и денежные премии ВЦСПС. Успех 1951 г. не был эпизодом.

В 1935 г. этот коллектив возглавили режиссеры театра Революции Б. М. Седой и В. И. Мартьянова. «Все усилия были обращены на регулярную учебу по элементам актерского мастерства, по технике и культуре речи, по музыкальной грамоте и движению, а также политической грамоте». В результате спектакль этого коллектива «Мещане» М. Горького был признан лучшим на московском городском смотре 1937 г. Рецензент, перечисляя достоинства постановки, отмечал ее соответствие требованиям «системы»: «живой, отлично сработавшийся ансамбль», «общение в подлинном глубоком смысле», «непрерывно ощущалась линия сквозного действия каждого сценического образа».[16]

Послевоенный триумф театра был связан с именем нового руководителя Ю. Г. Поличинецкого, который уверенной рукой вел коллектив от победы к победе. За «Калиновой рощей» последовал «Шторм» В. Н. Билль-Бело-

церковского, который готовился с явным расчетом на высшее признание. В спектакле было занято более 70 исполнителей. В процессе работы коллектив неоднократно встречался с драматургом, с исполнителем роли председателя укома в спектакле театра им. Моссовета народным артистом республики П. О. Герагой, с народным артистом В. Г. Кольцовым из Вахтанговского театра. В Доме культуры была развернута выставка фотографий и документов из истории гражданской войны. Премьера приурочивалась к дням празднования 36-й годовщины Октября (1953). Отзывы и рецензии на спектакль поместили газеты «Правда», «Комсомольская правда», «Московская правда», «Труд», «Советское искусство», журналы «Театр» и «Клуб». «Шторм» был выдвинут на заключительный показ Всесоюзного смотра художественной самодеятельности рабочих и служащих 1955—1956 гг. Драматург, по его собственному признанию, первоначально с сомнением встретил сообщение о том, что над «Штормом», «пьесой, сложной для постановки», собирался работать самодеятельный коллектив. Но его сомнения быстро рассеялись. «Я увидел перед собой людей, спаянных единой творческой целью, серьезным отношением к искусству и глубоким пониманием его задач». Высок был, по его мнению, и уровень актерского исполнения. Качества, названные Билль-Белоцерковским, действительно относятся к коренным свойствам театрального профессионализма. Ансамбль, глубокое понимание задач искусства, исполнительское мастерство...

Что скрывалось за этими верными, но слишком общими понятиями? Вокруг какого идейного, эстетического стержня объединялись постановщик и актеры-любители? Драматург с удовлетворением отмечал, что исполнитель председателя укома бывший слесарь, а в данное время секретарь цехового партбюро создал типичный образ партийного работника эпохи военного коммунизма, воплощавшего в себе «беспредельную преданность делу пролетарской революции, революционную непримиримость и классовую бдительность».[17]

В другом отзыве о спектакле читаем: «Ветеран коллектива, его старейший участник Савилов исполнил роль военспеца Богомолова. Профессиональная выдержка, внешнее спокойствие и непроницаемость при лютой внутренней ненависти к советской власти — эти черты показы-

вает Савилов в своем сценическом образе Богомолова. Режиссер сумел в пьесе, показывающей будни революции, вскрыть ее высокий пафос, энтузиазм людей, борющихся за светлое будущее. Получился большой массовый спектакль».[18]

Массовость (более 70 исполнителей!), идейность и мастерство — эти краеугольные камни культпросветовской теории и программы развития художественной самодеятельности находили в спектакле «Шторм» зримое воплощение.

На самом же деле идейность и мастерство были низведены (как и в подавляющем большинстве признанных «шедевров» искусства того периода) до примитивного «классового», мифологизированного «отражения» действительности и соответствовавших ему приемов создания «положительных» и «отрицательных» образов — героев и врагов.

Метод работы руководителя с актерами раскрыл, выражая, естественно, полное одобрение, старейший участник коллектива М. Савилов.

С приходом Ю. Г. Поличинецкого, по его мнению, был совершен решительный поворот к современной советской пьесе. «До сих пор, — рассказывал М. Савилов, — нас больше тянуло к классике. Нам казалось, что современные авторы не так серьезно раскрывают в своих пьесах жизненные явления, как это делают драматурги-классики. Кроме этого, мы видели в классике более широкую возможность накопления и совершенствования актерского мастерства». Новый режиссер убедил актеров, что такая репертуарная линия не отвечает духу времени. «Мы очень хорошо понимали Юрия Германовича, — писал М. Савилов, — когда он, беседуя с нами, рассказывал о решениях партии по вопросам искусства и подчеркивал, что в советском театре должна быть отражена, главным образом, жизнь и борьба советского народа».[19] Спектакли, подобные «Калиновой роще» и «Шторму», и театры типа коллектива ДК им. Горбунова составляли главный предмет гордости руководящих идеологических и культурно-просветительных органов. Почти каждая республика, область, крупный промышленный центр имели свои маяки театральной самодеятельности.

Широко пропагандировался ленинградский коллектив Выборгского Дома культуры (руководитель — з. а. Тад-

жикской ССР Т. В. Сухова). В конце 40-х гг. он осуществил постановку спектаклей «Дорога за океан» Гольдфельда, «Егор Булычев и другие» М. Горького, «На той стороне» А. Барянова, «На бойком месте» А. Островского. На заключительной декаде Всесоюзного смотра 1951 г. бок о бок с театром ДК им. Горбунова ленинградцы играли «Степь широкую» Н. Винникова. Спектакль, в котором была «удачно раскрыта основная тема пьесы — борьба за хлеб, (...) рост коммунистического сознания советских людей, организующая и направляющая роль коммунистической партии».[20]

Любительский театр (как и многие другие виды художественной «самодеятельности» тех лет) — и об этом надо прямо сказать — был одним из средств идеологической обработки умов, средой, воспроизводившей стереотипы и мифы массового сознания, своеобразной (при своей привлекательной — игровой, публичной, демонстрационной форме) ловушкой для молодой неоформившейся индивидуальности. Имитируя социально активную, духовно наполненную, эстетически обогащенную жизнь, санкционированный и поощряемый любительский театр на самом деле уводил своих адептов в мистифицированный псевдохудожественный мир.

* * *

Советский самодеятельный театр с момента своего возникновения взрастал на ниве классовой борьбы, вдохновлялся романтическим идеалом царства свободы, равенства и братства. Однако в первые послереволюционные годы реальная включенность огромных масс людей в гражданскую войну, схватку, реальные поражения и победы, формирование нового праздничного быта, вера в светлое будущее и порыв к нему составляли мощную эмоционально-смысловую опору и порождали самодеятельные продуктивные театрально-зрелищные формы. В те времена «кружки самодеятельного театра взяли труднейшую задачу первичной заготовки драматического сырья, первоначального накопления советских мотивов, образов и ситуаций, они делали это грубо, делали элементарно, но они заготовляли это сырье в зародышевых приемах большой и новой формы»[21] — массовых театрализованных действах, инсценировках, агитсудах, живых газетах...

Постепенно «накопление советских мотивов, образов и ситуаций», в котором участвовали и профессиональные поэты, художники, актеры, музыканты и которое поддерживали, умело направляли идеологи, вылилось в создание целого комплекса мифов — социалистическую мифологию.[22] Она приобрела самостоятельную силу и способность к внутреннему саморазвитию.

В 30-е гг. на скрещивании формирующейся «социалистической мифологии» и впечатлений, переживаний непосредственных участников, свидетелей «великих» строек первых «сталинских пятилеток» (заводов, каналов, электростанций, городов), «героических эпопей», трансконтинентальных перелетов возник феномен «духа 30-х годов».

«Дух 30-х годов», как уже отмечалось в первом разделе книги, — сложное составное из воспринятых извне идеологических клише, унаследованных революционно-романтических порывов и мечтаний, из верований, чувств, переживаний, представлений и заблуждений, рожденных личным опытом.

В конечном счете — пик этого массового явления приходится как раз на 30-е гг. — «способность конкретного человека рационально воспринимать, детерминировать происходящее в действительности была фактически блокирована „коллективным бессознательным“».[23]

Феномен «блокированного» восприятия, «духа 30-х годов» — ядра сознания огромной массы людей — ярко выступает в мемуарах, воспоминаниях, художественных произведениях, где действует первое поколение «строителей социализма».

Носители этого сознания и составляли основной костяк того самодеятельного театра, который с энтузиазмом принял, ставил и играл «большую» советскую пьесу — произведения Погодина, Корнейчука, Афиногенова, Киршона, Гусева... Драматургов, превращавших «грубые заготовки» мифологизированного сознания в художественную «вторую реальность», облаченную в одежды реалистического искусства. Искусства, якобы продолжавшего великие традиции критического реализма, преодолевавшего его «ограниченность» на путях реализма социалистического.

Именно исполнители «Чудесного сплава» и «Платона Кречета», «Поэмы о топоре» и «Моего друга», а не агитпробригадчики 30-х гг. подхватили романтико-утопические устремления агиттеатра 20-х гг. с его пафосом клас-

совой борьбы с врагами революции и социализма, «мировой буржуазией», буржуазным корыстолюбием, борьбы за светлое будущее и т. д. и т. п.

Агитационный театр в его открыто публицистических формах эстетики 20-х гг. увял по многим причинам (об этом подробно сказано в разделе «Агитационно-художественные бригады»). В том числе и по такой. Когда агиттеатр повернулся «лицом к производству», причем — к конкретному заводу, цеху, стал решать сугубо прозаические задачи борьбы за «промфинплан», да при этом иметь в виду конкретного инженера Иванова, бухгалтера Петрова, рабочего Сидорова, ему, агиттеатру, попросту нечем стало дышать, ибо он не мог существовать вне атмосферы отвлеченного от конкретики романтического пафоса. Суть движения агиттеатра 20-х гг. от устной газеты к живой была, как известно, не столько в театрализации «статей» (это было скорее следствием), сколько в постепенном переходе от конкретики к обобщению, от прозы революции к ее поэзии, от факта к мифу. Суровый пафос периода гражданской войны сменялся пафосом праздничного жизнеутверждения. Комическое все более приобретало характер юмора, лирики, розыгрыша. Живая газета, а затем и «синяя блуза» с ее ораториями, маршами, перестроениями и пирамидами отражали не реальную действительность, а мироощущение молодежи, они принадлежали не производственной сфере и не повседневному коммунально-барачному быту, а быту общественному, «быту в кавычках», той сфере жизни молодежи, где царствовали планы, проекты, мечты о социалистическом городе, о коммуне. Органичной средой агиттеатра была внебытовая, внепроизводственная среда праздника.

Когда праздник стал вгоняться в жесткие рамки наверху утвержденного политического ритуала (конец 20-х гг.), когда на самодеятельный театр накинули шоры «промфинплановской» тематики, когда актеров-любителей направили непосредственно в цеха, шахты, на полевые станы, агитационные формы неминуемо должны были свернуться, ибо молодые агитаторы были беспомощны перед лицом живой, кричащей своими противоречиями действительности, они не могли вдохновляться собственной производственной повседневностью, разоблачением лодырей, прогульщиков, расхитителей.[24] Самодеятельные актеры не могли, не способны были заглянуть и в глубины происходящих со-

бытий. А если бы смогли, если бы заглянули? Перед лицом подлинных фактов и проблем — что стало бы с их пафосом, с миром прекраснодушных утопий?

Другое дело — играть «большую советскую пьесу»: вместе с чекистами совершать чудеса перековки бывших уголовников, а ныне «каналоармейцев» на Беломорканале или канале Москва—Волга, бок о бок с такими же энтузиастами сооружать грандиозные пролеты заводов-гигантов далекого Урала и Сибири, зажигать огни Днепрогэса...[25]

В первой половине 30-х гг. очень популярной на любительской сцене была пьеса украинского драматурга И. К. Микитенко «Девушки нашей страны». «...на строительстве одной электростанции требовалась срочная и образцовая укладка бетона. Дочь машиниста, старого большевика, комсомолка Мария Шапига организовала из своих подруг комсомолок первую ударную бригаду бетонщиц. На строительстве есть одна лучшая по укладке бетона комсомольская бригада Тихона Шмелетюка. Влюбленный в Марию Шапигу комсомольский активист Николай Пронашка уверен, что его избранница влюблена в Шмелетюка, а посему „мучается". Шмелетюк же в свою очередь влюблен в жену инженера строительства, в интеллигентку-контрреволюционерку Ларису Лотоцкую». Он «не замечает, как любовь к чуждой ему по классу женщине превращает его в лжеударника. Не замечая этого, Шмелетюк протестует против вмешательства в его личную жизнь товарищей, „лезущих в душу с грязными сапогами" (...) У Марии Шапиги две цели: первая — вырвать товарища (...) из плена одурманившего его, отживающего мира и вернуть его в ряды комсомола, и вторая — учтя опыт работы его бригады, показать такую работу, которая бы доказала уменье девушек нашей страны работать на самых ответственных участках производства».

«И когда Мария Шапига побеждает, когда ее бригада становится крупной производственной силой, о которой иностранный инженер Гейвуд говорит, что он еще нигде не видел, чтобы люди так работали; когда Шмелетюк, осознав порочность занятой им позиции, возвращается к своим, тогда она, разрубая гордиев узел личных интриг, публично сознается, что любит не Шмелетюка, а Пронашку...

А инженер Лотоцкий уходит от своей жены».[26]

Такой большой отрывок из пересказа пьесы приведен сознательно. Он хорошо передает «интонацию» времени, отражает тот сгусток эстетических, стилевых, психологических, социальных признаков, качеств драматического искусства времени, которые были свойственны молодежной пьесе, особенно популярной у самодеятельных актеров и публики любительских представлений. Добавим к этому, что «Девушки нашей страны» — лирическая комедия.

Вышеприведенный текст мог сегодня принадлежать перу сатирика-пародиста, звучать со сцены в каком-нибудь «забойном» номере капустника. Но в те времена он писался и читался совершенно серьезно, был напечатан в сборнике, посвященном премьере спектакля в Ленинградском государственном театре драмы (бывшем Александрийском театре).

«Девушки нашей страны» прошли по любительской сцене от Москвы до самых до окраин. В обзоре репертуара самодеятельных театров столицы сезона 1933/1934 г. «Девушки нашей страны» названы первыми среди наиболее популярных «больших пьес современных драматургов». К VII Олимпиаде пьесу подготовил рабочий театр Володарского ДК (Ленинград), «Девушек нашей страны» играли на берегах далекого Енисея — в Игарке, на сцене театра шахты Кемеровского рудника, Ярцевского ДК Смоленской области, в Мариуполе (завод им. Ильича), Ярославле (ТРАМ фабрики «Красный Перекоп»)...

Другой, еще более популярной пьесой, выражавшей «дух 30-х годов» и его же распространявшей в молодежной среде, была комедия «Чудесный сплав». Ее популярность объяснялась таким образом: «Молодая пролетарская интеллигенция, инженеры-комсомольцы, ударная бригадная творческая работа — все это те образы, та реальная действительность, которая близка кружководу, близка молодым актерам самодеятельного театра».

«Бодрый эмоциональный тон пьесы, жизнерадостность советской комедии, комедии положительных персонажей» — вот те элементы, которые находили, по мнению рецензента, свое выражение в лучших постановках самодеятельного театра.[27] И у нас нет оснований не верить автору — современнику феноменального успеха «Чудесного сплава».

В Нижнем Тагиле Уральской области самодеятельный театр (80% — рабочие) за сезон 1934/1935 г. поставил «Мой друг», «Кто идет», «Наша молодость», «Лес», «Чудесный сплав». Спектакли готовились параллельно — по три одновременно. На подготовку затрачивали по 2 месяца. «Пьесы идут с огромным успехом и выдерживают по 10—12 спектаклей». «Чудесный сплав» побил все рекорды — в небольшом городе он прошел 23 раза.[28]

Энтузиастический, жизнерадостный, лирико-комедийный и лирико-эпический молодежный «большой стиль» составлял одну из основных линий в самодеятельном театре 30-х гг. Его волна, постепенно теряя свою силу, прокатилась вплоть до конца 50-х гг.

В 1955 г. драматург Н. Погодин поделился впечатлениями от спектакля драматического коллектива подмосковного Калининграда «Мой друг». Драматург поехал смотреть спектакль потому, что любительский коллектив «первым осмелился поставить эту отнюдь не забытую, но и не возобновляемую в профессиональных театрах пьесу». Сложность постановки пьесы заключалась, по словам Н. Погодина, в том, что в «Моем друге» от исполнителей «требуется раскрыть романтику времени первой пятилетки, что на языке искусства называют духом времени». Кроме этого, «Мой друг» обречен на провал «без дружного, ответственного, творчески настроенного коллектива». Как раз эти качества и продемонстрировал Калининградский театр. «Меня, — писал Н. Погодин, — настолько удивил этот аромат времени и так захватил, что я не стал всматриваться в строй мизансцен, в манеру исполнителей, в режиссерскую работу».[29]

Таким образом, самодеятельный театр 30—50-х гг. развивался, ориентируясь на профессиональный, используя его репертуар, осваивая его методы работы и поставляя в высшие сферы искусства «таланты из народа».

В Москве, Ленинграде, других крупных городах страны были созданы или выделены из существовавших ранее показательные коллективы, работавшие в условиях «благоприятствования». Часть из них сохранила свой статус на протяжении десятилетий (исключая годы войны), создавая и поддерживая миф о массовом самодеятельном творчестве, приближающемся «к лучшим образцам профессионального». Последовательно осуществлялась уни-

фикация самодеятельного театра, как и профессионального, на основе единого репертуара и «творческого метода».

Самодеятельный театр, больше чем профессиональный (в силу социального и возрастного состава), оказался выразителем «духа 30-х годов».

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Клуб. 1934. № 3. С. 57.
2 Клуб. 1934. № 2. С. 52—53.
3 Клуб. 1934. № 14. С. 33.
4 Клуб. 1934. № 12. С. 33—34.
5 «„Благоприятствование" проявлялось в разных формах. Систему Станиславского провозгласили единственнно правильной для всех коллективов, извечные оппоненты МХАТ один за другим уходили не только со сцены, но и из жизни, борьба с „формализмом" окрашивалась в кровавые тона. Бесконечный мартиролог тех лет как бы заглушался столь же бесконечными списками массовых награждений, поощрений, званий, мощной финансовой поддержкой, заграничными гастролями, переименованием улиц и переулков, особыми социально-бытовыми условиями, которых не ведал ни один другой театр. Все это оказалось трудным испытанием не только для молодых актеров, но и для „стариков", знавших иную жизнь и иные правила поведения».

В 1933 г. творческий, технический, обслуживающий, административный штат театра составляли 975 человек, в период же постановки «Юлия Цезаря» (1903) в составе театра было 250 человек (*Смелянский А.* Воспоминания о будущем // Театр. 1988. № 4. С. 27).
6 Советский театр. 1935. № 10. С. 1.
7 История советского драматического театра: В 6 т. М., 1967. Т. 4. С. 27.
8 Клуб. 1934. № 3. С. 55.
9 Типичными образцами подобного рода литературы являются книги: *Каверин Ф. Н.* Достижения и ошибки театральной самодеятельности. М., 1953; *Савилов М.* 50 лет в самодеятельном театре. М., 1957. В первой из них рассматриваются итоги Всесоюзного смотра художественной самодеятельности рабочих и служащих в 1951 г. Спектакли смотра анализируются по таким аспектам: репертуар; выбор пьесы; разбор пьесы; главная мысль; распределение ролей; сценическое действие; действие и слово; речь на сцене; действие и мизансцена; детали спектакля; декорационное оформление спектакля.
10 Советское искусство. 1933. 2 июля.
11 Комсомол и театр. М., 1933. С. 8.

В беседе с корреспондентом журнала «Клуб» на тему «О творческой учебе в теаколлективе» И. Я. Судаков утверждал, что «пример „Синей блузы" показал, что работа над малой формой не дает сценической культуры» и что индивидуальная работа с исполнителями

должна проходить именно за столом. «На сцене — это пустое дело. (...) Самое главное — это разработать содержание роли» (Клуб. 1934. № 13. С. 36, 37).

[12] Ленинградский ТРАМ начал «снимать» своих актеров с производства в 1928 г. Московский Центральный ТРАМ — с 1931 г. Среди его актеров — профессионализировавшихся любителей: столяр Широкова, заводской рабочий Иванов, штукатур Нарышкина, повар Мельников, орехово-зуевская ткачиха Малукова, рабочий завода «Красный богатырь» Кононов (Клуб. 1934. № 14. С. 29).

Ядро ТРАМа Дворца культуры металлургов в г. Рыково составила группа (8 человек) освобожденных от производства любителей (Клуб. 1934. № 19. С. 44).

[13] Клуб. 1935. № 4. С. 46.

[14] Клуб. 1936. № 4. С. 54.

[15] Правда. 1951. 2 нояб.

[16] Культурная работа профсоюзов. 1938. № 12. С. 73.

[17] Клуб. 1953. № 1. С. 24.

[18] Спектакли театральных коллективов Москвы и Московской области: Сб. М., 1957. С. 67.

[19] *Савилов М.* 50 лет в самодеятельном театре. Небольшая по объему, эта книга М. Савилова написана в жанре мемуаров с некоторой претензией на обобщение опыта и передачу его молодому поколению любителей. В книге отразился духовный мир человека, сформировавшегося под воздействием главным образом сталинского времени. Но — не только! Имело значение то, что книга издавалась уже в 1957 г. Это освободило автора от прямых просталинских высказываний, в известной мере раскрепостило его. Позволило по-доброму заглянуть в несомненно дорогие ему годы юности и молодости. 10-е, 20-е гг. — провинция, Московский университет и снова провинция. Посвященные этому периоду страницы написаны живо и раскованно. Передана атмосфера любительской сцены, характерные детали быта провинциальных городов, где автору довелось жить и работать: Шацк, Елатьма, Сасов, Калуга, Вольск. С начала 30-х гг. М. Савилов в Москве, в театральном коллективе завода им. Горбунова.

[20] Правда. 1951. 2 нояб.

[21] *Пиотровский Адр.* Советская драматургия 1928 года // Жизнь искусства. 1929. № 2. С. 8.

[22] «Как почти всякая современная мифологическая схема (...) миф 30-х годов непременно постулировал некое светлое бесконфликтное будущее, золотой век, устранение в перспективе всех противоречий. Добывание этого „волшебного дара будущего“ требовало жертвы героя и его инициации — посвящения в ранг достойного. Герой выдвигался на первый план и проходил через испытания — сражения с врагом (белогвардейцами или вредителями, олицетворявшими все мировое зло), борьбу со стихиями (типичный мотив инициации), огнем (в индустриальных фильмах), землей (в колхозных), водой (мотив наводнения, потопа, полярного плавания и т. д.) и воздухом (авиационные фильмы). В результате обеспечивалась финальная идиллия (апофеозы множества фильмов) и утверждение героя в статусе спасителя, освободителя, полубога, человека будущего.

Такая мифология, конечно, использовалась для утверждения идеологии культа с характерным для нее мифом о сверхгерое (...) Но она же в полной мере отражала и пафос народной веры в быстрое и чудодейственное наступление „золотого века“. Она же оправдывала непомерные человеческие жертвы: ведь только „магическая жертва“ способна в мифологическом контексте приблизить земной рай.

Чрезвычайно существенно то, что эта мифология была укоренена в самых архаических слоях народного сознания, в архетипах» (*Ямпольский М.* Кино без кино // Искусство кино. 1988. № 6. С. 93).

23 Миф и мораль // Искусство кино. 1988. № 6. С. 6.

24 Когда руководитель драматического коллектива Кохомского рабочего клуба (Ивановская обл.) «после обращения ЦК и заседания в культотделе облпрофсовета объявил кружковцам о свертывании на время драмработы и необходимости сосредоточить внимание на работе агитбригады», «состав драмкружка — большинство комсомольцев — отказался „мотаться по цехам“». Бригаду пришлось создавать из новобранцев. Темы выступлений — прорыв, рабочее снабжение, ударники.

Этот факт, приведенный в отчете руководителя, не был исключительным. Хорошо известно, что в период всеобщего насильственного перевода драмкружков на агитационную работу из них ушли многие актеры-любители (Работа и организация ударной бригады. Сводка // ГА Ивановской обл., ф. 1189, оп. 1, ед. хр. 118).

25 Вспомним, как даже у трезво-земного мужика Михаила Пряхина из романа Ф. Абрамова, еле выжившего в войну и вытащившего на своих неокрепших плечах братьев и сестер, до изнеможения работавшего на победу, а после нее почти что погибавшего от голода, «завистью пухло сердце (...) когда он по вечерам, заглянув в колхозную контору, натыкался глазами на центральную газету... — Где-то шумела большая жизнь, где-то жили крылатые люди-богатыри, которые ежедневно и ежечасно совершали подвиги во славу родины и красочно рассказывали о них в своих письмах и репортажах... А что в Пекашино? Какая жизнь?».

26 Девушки нашей страны: Сб. Л., 1933. С. 6—7.

27 *Берлянд М.* Чудесный сплав // Клуб. 1934. № 15—16. С. 43. Постановщики «Чудесного сплава» всячески стремились усилить «бодрый жизнерадостный тон» комедии. Так, режиссер И. Бахметьев (театр «Серп и Молот», Москва) переделал финал II акта следующим образом: «Концовка второго акта завершается не репликой пионера («У меня фурункул») — шуткой весьма сомнительного характера, а сценой посадки деревьев и энергичной хоровой песней» (Там же).

28 Клуб. 1935. № 11—12. С. 69.

29 Клуб. 1955. № 12. С. 9.

СТУДИЙНЫЙ ТЕАТР

Жесткая структура государственной социалистической культуры задавала самодеятельному театру строго определенные координаты.

Однако даже в предвоенные и послевоенные годы — годы самой последовательной реализации культурной политики тоталитарной системы — в сфере любительского творчества существовали очаги, где предписания идеологических инстанций выполнялись формально, а на самом деле воспроизводились традиционные формы и смыслы. Такова была сфера низового любительского театра (см. следующий раздел).

В эти же годы, годы жестокого террора, возникали и ярко проявляли себя любительские студийные театры.

Это отнюдь не массовое явление заслуживает серьезного внимания в силу своей исторической значимости. Здесь наглядно выступили и эффектно сработали некоторые механизмы самосохранения театральной художественной культуры. В частности, проявились закономерности взаимодействия профессиональных и любительских начал. В формах любительских студий театр в критический период истории обращался к общечеловеческим нравственным основам творческого общения, создавал среду, непроницаемую для идеологии и психологии борьбы и классовой ненависти, восстанавливал традиционное для отечественного театра единство этического и эстетического.

Третируемые в профессиональном искусстве, студийные формы в любительском театре получили законное право на жизнь. Ведь основной задачей театральной самодеятельности, согласно установкам тех лет, являлась учеба у профессионального и прежде всего Московского Художественного театра.

Финансово состоятельные дворцы культуры приглашали в качестве руководителей драматических коллективов актеров и режиссеров профессиональных театров, изыскивали средства для оплаты педагогов. При этом предпочтение отдавалось выходцам из мхатовской школы.

В Москве, Ленинграде, других крупнейших центрах в рамках кампании по созданию показательных самодеятельных театров возникали коллективы, где велась серьезная, систематическая учеба, формировалась подлинно студийная творческая обстановка.

Когда в начале 30-х гг. драматический коллектив Московского клуба «Каучук» возглавили актеры театра им. Евг. Вахтангова В. Куза и Л. Шихматов, они, по их собственным словам, «поставили перед собой задачу покончить с любительщиной» путем «внедрения в коллек-

тив» системы Станиславского. Работа с самодеятельными актерами велась тремя педагогами школы при Вахтанговском театре (М. Д. Синельникова, В. К. Львова, В. Ф. Тумская) по сокращенной и специально приспособленной для любителей программе подготовки профессиональных актеров. Одновременно велись занятия по биомеханике, балерина Большого театра занималась с каучуковцами станком и танцами. Параллельно В. Куза и Л. Шихматов репетировали (в течение 8 месяцев) «Укрощение строптивой» Шекспира.[1]

...В начале сезона 1933/1934 г. в Ленинградский клуб табачников пришел новый руководитель — В. П. Державин. Коллектив к тому времени состоял из актеров разного возраста (от 16 до 45 лет). Резко различен был и уровень образования — от двух классов сельской школы до университета. Актерский стаж колебался между 2 месяцами и 9 годами.[2]

В. П. Державин начал работу, наметив перспективу на несколько лет вперед. С первых шагов руководитель сосредоточил свои усилия на создании ядра коллектива — постоянных и ответственно относящихся к работе кружковцев. Он дал возможность каждому члену коллектива проявить инициативу, самостоятельность на самых разных «участках» совместной работы. Параллельно с репетициями участники коллектива выполняли этюды на внимание, связь с партнером, общение, выявление подтекста, сквозного действия, зерна роли, — короче говоря, осваивали элементы актерской техники по системе Станиславского. Работа над спектаклем «Бабьи сплетни» К. Гольдони превратилась в настоящий семинар по истории Италии XVIII в., искусства того периода, театра, литературы. Кружковцы провели три экскурсии в Эрмитаж. Одно занятие посвятили прослушиванию музыки итальянских композиторов. Для них были прочитаны лекции об общественной жизни Италии, особенностях экономики и культуры итальянских городов того времени.[3]

Велись специальные занятия по пластике и танцу. Плащ, шпага, веер, пистолет и трубка стали любимыми предметами обыгрывания. При работе над спектаклем сделали упор на карнавальном характере пьесы Гольдони. Спектакль «получился ярким, красочным, бодрым, насыщенным музыкой, танцами, смехом».[4] Затем последовал

спектакль по «Женитьбе Фигаро» Бомарше. Работа над ним также сопровождалась изучением культуры эпохи.

В сезоне 1935/1936 г. коллектив работал над целым рядом разнообразных по стилю и жанру классических миниатюр: «Моцарт и Сальери» Пушкина, «Случайность» Мериме, «Юбилей» и «На большой дороге» Чехова, «Ночное» Стаховича... За 9 месяцев этого сезона прошли следующие занятия: 130 часов по технике речи, 100 часов по движению и танцу, 90 — по истории литературы и драматургии.[5]

В сезоне 1936/1937 г. коллектив поставил «Славу» В. Гусева и «Двенадцатую ночь» Шекспира. Четырехлетняя подготовка дала свои результаты. Сформировался коллектив, способный решать серьезные творческие задачи. В. П. Державин воспитал целую группу актеров-любителей, с которыми мог работать в настоящем творческом содружестве. Рецензенты «Двенадцатой ночи» отмечали гармоничность спектакля, включавшего разнообразные краски, контрастные переходы от спокойствия к эмоциональному всплеску, от серьезности к юмору, от драматизма к смеху. Большинство актеров-любителей творчески раскованно существовало в «предлагаемых обстоятельствах» «Двенадцатой ночи».

Комедии Шекспира, Бомарше, Гольдони, увлекательные занятия историей литературы эпохи Возрождения, музыкой, сценическим движением, танцами, техникой речи... И это в 30-е гг., когда сфера духовной жизни общества была намертво блокирована, ее допустимые границы были четко очерчены «колючей проволокой» заградительных постановлений, процессов, проработок, моральных и физических расправ, в то самое время, когда официальное театроведение решительно отвергало саму идею студийности. Студийный театр, утверждалось на страницах специального журнала, «эпизод в жизни предреволюционного искусства — театр этической идеи, сложившийся под влиянием толстовства и пропагандирующий „царство божие“ внутри себя».[6]

Убийственная по тем временам фраза, прозрачно намекавшая на I студию Московского Художественного театра и ее руководителя Л. А. Сулержицкого, была произнесена в адрес арбузовской студии (1938—1941).

Автор статьи задним числом объяснял причину ее недолговечности, заключавшуюся, по его мнению, не в

каких-то внешних обстоятельствах (война), а в самой природе студийности — в «дурных» традициях «кружковой эстетики», в неспособности выразить «широкие общественные интересы времени.

Между тем студийная, «кружковая» эстетика оказалась на удивление жизнестойкой, способной оградить человеческую душу и творчество от растлевающего влияния господствующей идеологии.

Перед самой войной на помрачневшем театральном небосклоне Москвы стремительно взошла яркая звезда — студия Арбузова. Краткому мигу успеха — всего 43 представления «Города на заре» с февраля по май 1941 г. — предшествовали три года упорнейшей работы студии. «Многие пожимали плечами, — писал впоследствии один из студийцев. — Еще бы, мы собирались создавать театр в такое время, когда закрывали театр Вс. Мейерхольда, сливали по никому не понятным признакам театр Охлопкова с Камерным, театр Ленинского комсомола со студией Симонова, прекращали свой недолгий век студии Дикого и Хмелева».[7] Действительно, свершилось необыкновенное. Представители Главискусства, просмотревшие подготовленный спектакль, доброжелательно отнеслись к молодому коллективу, и в начале 1941 г. в Москве открылась Государственная театральная студия.

Успешность завершения столь рискованного для той поры предприятия можно объяснить следующими причинами. Арбузовская студия в течение трех лет, до приобретения статуса государственной, действовала, по существу, как любительский самодеятельный коллектив, а созданная коллективно пьеса «Город на заре» по всем показателям являла собой образец высокоидейной советской драматургии.

Арбузовская студия начиналась летом 1938 г. с компании молодых людей, приезжавших по вечерам на подмосковную дачу в Раздоры: спорили об искусстве, мечтали о театре. Инициаторами собраний были два друга — Алексей Арбузов и Валентин Плучек, 30-летние драматург и режиссер. Арбузов привел в кружок группу молодых актеров и учащихся школы при театре Революции, с которыми познакомился и сошелся на репетициях «Тани», Плучек — несколько наиболее преданных и способных своих воспитанников из руководимого им Театра рабочей молодежи.

Первоначально никакой организационной идеи и художественной программы не существовало, но «подогретая спорами и мечтами жажда работы была необычайной». После некоторых колебаний, с чего начать, приняли предложение Арбузова: попробовать импровизационным путем, коллективно создать пьесу.[8]

Определили тему — строительство нового города, формирование нового человека. Прообразом должен был послужить Комсомольск-на-Амуре. В основу эксперимента «положили идею максимального приближения актера-исполнителя к авторству своей роли, к авторству всего спектакля в целом».[9]

Возникает вопрос: зачем нужна была студия Арбузову, зачем набиравшему силу драматургу, чья новая пьеса «Таня» репетировалась на одной из престижных сцен — в театре Революции, потребовалось коллективное сочинение «Города на заре» (которое активно продолжалось и после грандиозного успеха «Тани», сделавшего ее автора знаменитым)?

Сам Арбузов объяснял странное свое поведение следующим образом. Работа драматурга с постановщиком А. Лобановым «шла не гладко»: «Я не во всем находил общий язык с режиссером. Теперь я вижу, что во многом был прав и А. Лобанов, когда он требовал большей бытовой точности, большей конкретности. В первом варианте пьесы имелось немало всяческих романтических затей, осуществления которых я упорно добивался и от актеров, и от режиссера. Однако те испуганно шарахались от этих моих требований. Все это и возбуждало во мне чувство некоторой одинокости».[10]

Неуютно чувствовал себя молодой драматург и в других московских театрах, поставивших его предыдущую пьесу («Дальняя дорога» шла в студии Хмелева, в театре Ермоловой и ТРАМе). Короче говоря, «театра, куда хотелось бы пойти и для коего хотелось бы писать, не было». Мысли эти совпадали с настроениями его ближайшего друга В. Плучека, с ним они и мечтали о театре, где смогли бы воплотить свои романтические затеи.

Тут мы должны отметить еще одно странное (с точки зрения житейского «реализма») обстоятельство: Арбузов, вопреки, казалось бы, элементарной творческой целесообразности, связывается с полупрофессионалами и любителями. Само по себе рискованное в те времена предприя-

тие — студия — приобретает сомнительные черты любительской «кружковщины», «самодеятельности».

Здесь и дачные «посиделки», и занятия на квартирах то у одного, то у другого студийца, и полузаконная — в складчину — аренда школьного зала на Никитской, и бесплатная (на общественных началах) работа руководителей в течение трех лет. Примечательная деталь: на каком-то этапе полулегальных дачно-квартирных сборов руководители студии почувствовали: надо «предупредить некоторые организации, что мы существуем и работаем». Пошли в Комитет по делам искусств и ЦК ВЛКСМ. Там к начинанию отнеслись благосклонно.

Напомним некоторые обстоятельства начала творческого пути драматурга. С провинциальным, любительским, «низовым» театром связан был первый успех Арбузова. В середине 30-х гг. «после трех неудач и довольно трудной жизни» (провал первого драматургического опуса в Ленинграде и пр.) Арбузов оказался в с. Медведки Веневского района Тульской области в качестве заведующего литературной частью стационарного колхозного театра.[11] Там, вместо обычной работы завлита, Арбузову «пришлось заниматься театральной самодеятельностью». На санях он отправлялся в близлежащие колхозы, где были драмкружки, и работал с ними. А поскольку в кружках «не было ни пьес, ни декораций, ни костюмов», Арбузов задумал написать для них одноактную пьесу. Замысел был прост: дать подшефным кружкам подходящий материал — комедию с минимумом (6 персонажей) действующих лиц, единой элементарнейшей декорацией (комната начальника политотдела МТС) и аксессуарами, которые можно было достать в любом селе. Правда, в процессе работы пьеса разрослась до трехактной. Но остальные параметры были соблюдены. Вскоре пьесу напечатали в журнале «Колхозный театр», а затем поставили не только в любительских, но и почти во всех профессиональных театрах (1934—1935 гг.). Так неожиданно для себя Арбузов стал репертуарным драматургом.

Естественно, у него сохранились самые теплые чувства к «меньшому брату». Укрепил их ближайший друг В. Плучек, руководивший в те же годы Театром рабочей молодежи Электрозавода. По словам Арбузова, там не было индивидуально сильных актеров, но «был коллек-

тив, который воспитывался в некоторой принципиальности по отношению к себе и окружающему».

Свои впечатления и симпатии тех лет Арбузов выразил в «Тане», в сцене, когда выбившуюся из сил, полузамерзшую героиню вносили за кулисы приискового клуба, где местный драмкружок показывал спектакль про Чапаева.[12] Потерявшая сознание Таня попадает в заботливые руки любителей. Они оттирают снегом ее онемевшее лицо и конечности, приводят в чувство и одновременно играют спектакль. На сцене «Чапаев», «Фурманов» и их сподвижники дают бой «офицерам» и «генералам». Тем самым проводилась параллель между поступком Тани, отправившейся в пургу на лыжах на дальний прииск, и героями гражданской войны. Причем в исполнении не каких-то заезжих гастролеров, а бескорыстных любителей, людей «из народа».

Вскоре после организации студии Арбузов понял, что может в основном рассчитывать именно на любителей.

В «Беседах с молодежью» он признавался, что первые месяцы работы студии «были какой-то непрерывной цепью ухода людей и прихода новых». Причин было несколько — внешних и внутренних. Постоянный призыв в армию. Отсутствие «профессионального» авторитета у одного из руководителей студии — режиссера В. Плучека. Но главное — недоверие вызывал метод работы. По этой причине вскоре после начала эксперимента студию покинула целая группа актеров, заявив, что не верит в идею коллективного создания пьесы, что руководители ведут студию по неправильному пути.

Следующее испытание на выживание ждало студию тогда, когда она должна была перейти на вечерний режим работы, что было связано с арендой школы, где можно было репетировать только после окончания занятий. Студию покинула группа актеров, занятых в театре. Только часть из них предпочла оставить театр и поступить на «гражданскую службу», не мешавшую занятиям.

Во всех названных случаях уходили, как правило, по словам Арбузова, «наиболее сильные технически актеры». А приходили по большей части начинающие, из любителей. Так, в самый критический момент, когда казалось, что дело погибло, студию спас приход нескольких одаренных людей из Болшевского драматического кружка бывших правонарушителей, во главе со своим руководителем,

драматургом А. Гладковым. «Люди эти резко отличались по своим качествам от наших старых студийцев. Однако я думаю, что именно приход этих людей окончательно сцементировал студию».[13]

В своих «Беседах» Арбузов положительно отмечал еще одно качество непрофессионалов, проявившееся в самом начале коллективного сочинительства. При знакомстве с «заявками на образы» обнаружилось, что предложения актеров, работавших в профессиональном театре, были наименее интересны и в конце концов «не пошли в дело, ибо не были питательны для других (...) При обсуждении этих заявок-образов они не вызывали к себе чисто человеческого интереса». Возможно, тут сказались не только театральные штампы или, как выражался Арбузов, «театральное видение жизни», но и то самое недоверие актеров к предложенному методу работы, вызывавшее, естественно, формальное выполнение задания. И наоборот — полное доверие своим руководителям со стороны неискушенных любителей, их самоотдача давали нужный эффект, приводили к ожидаемому результату.

Говоря о «любителях», мы должны помнить об условности, относительности этого понятия. В процессе весьма специфической, интенсивной и протяженной работы в студии различия между актерами, получившими профессиональную подготовку и не имевшими таковой, размывались.[14] И те и другие были поставлены в непривычные рамки работы, решали необычные как для профессионального, так и для любительского опыта задачи. Этюдный метод коллективного сочинительства пьесы и спектакля апеллировал не столько к благоприобретенным навыкам, сколько к прирожденной склонности молодого человека к игре, лицедейству, природному дару воображения и преображения, воплощения и перевоплощения.

Начали с «заявок на образы», которые хотелось бы сыграть. Каждый потенциальный исполнитель должен был представить развернутую характеристику и биографию своего «избранника». Затем определяли взаимоотношения персонажа с остальными действующими лицами. Из обильного материала отобрали наиболее выразительные и действенные конфликты. Так складывалась основа сценария.

Нетрудно догадаться, что литературная, драматургическая мысль молодых студийцев не могла уйти далеко за

пределы известных идеологем, образов и фабульных ходов современной советской прозы и драматургии.

«Система образов» складывавшегося сценария содержала непременный набор типов, характерных для драматургии 30-х гг. Здесь был и вредитель — кулацкий сын, и предатель — струсивший, не выдержавший испытаний любитель «красивой жизни», и карьерист, добивающийся поставленной цели любыми средствами, и неудержимый мечтатель-чудак, и скромный паренек, проявлявший свою героическую сущность.

Но вся штука в том, что этими стереотипными персонажами и конфликтами сюжет рождавшегося сценического произведения вовсе не исчерпывался и более того — не определялся.

Перебросив для начала своих героев за тысячи километров («далеко от Москвы»), поселив их на пустынный берег большой реки, определив основные узлы интриги в соответствии с представлениями о «большой жизни», молодые соавторы под руководством Арбузова и Плучека стали путем этюдов, импровизаций разрабатывать сюжет, характеры, взаимоотношения персонажей. Такой метод работы неминуемо заставлял каждого участника раскрыться, распахнуть свой внутренний мир, преъявить в качестве вклада в общее дело свои талант и душу.

Если на первом этапе, этапе заявок, можно было «сработать» на уровне театрально-драматургических и идеологических клише, то последующие стадии коллективного творчества затрагивали и актуализировали внутренние течения психологической жизни, интуицию, эмоциональные реакции, неподотчетные сложившимся стереотипам.

Происходило невольное очеловечивание первоначально составленных фабульных схем и «образов». В результате истинный сюжет драмы и ее подлинное содержание составили перипетии взаимоотношений молодых людей, волею судьбы вырванных из привычной среды и столкнувшихся с нешуточными проблемами, рожденными не только внешними (суровая природа, неустроенный быт, диверсии), но и внутренними (несовпадение целей, мотивов, характеров, психологический надлом) причинами. И что уже совсем разрушало привычную схему советской героико-производственной пьесы: «Город на заре» захлестнул не весенний паводок (один из кульминационных моментов действия), а стихия любви: возвышенные пережи-

вания взаимности, страдания неразделенности, горечь утрат и восторг обретений — весь спектр специфических переживаний молодости.

Не далекий Комсомольск-на-Амуре и подвиги его строителей, известные по газетным статьям и рассказам, по-настоящему вдохновляли студийцев. Их питали собственный внутренний мир, игра нерастраченных сил. Их вдохновляло не сооружение мифического города, а строительство вполне реального объекта — студии, студийного братства, своего собственного театра, их волновали те препятствия, проблемы, поражения, мгновения подъема и удач, которые сопровождали их на длительном пути от первых сборов в 1938-м до победной премьеры 1941 г., накануне войны.

Руководители студии предлагали увлекательные сценические задачи.

Однажды они явились на репетицию таинственные и решительные. «Арбузов, загадочно посмеиваясь, уселся за столик, а Плучек, ничего не объясняя, попросил мужчин притащить две грубо сколоченные площадки и поставить их перед выгородкой из парт. Всю труппу он рассадил на громоздящиеся друг на друга парты. Сергею Соколову был вручен барабан — венский стул...».[15]

Так родился знаменитый «хор», а вместе с ним интермедии, ставшие важнейшей и органической частью спектакля. В процессе репетиций «хор» приобретал все большее значение, функции его расширялись. Это был одновременно и обобщенный образ строителей города, и образ студии — воплощение ее творческого единства и порыва, и коллективный персонаж — «действующее лицо» спектакля и его автор, на глазах у зрителя творящий действие. «Хор то незримо присутствовал и следил за действием, то вмешивался в него. Он задавал настроение сцены то песней, то негромким разговором, то улыбкой. Он определял меняющийся ритм интермедий».[16] Сергей Соколов, начавший с венского стула, в конце священнодействовал уже перед целой шумовой установкой.

В рецензиях, воспоминаниях о спектакле неизменно отмечалось, что интермедии вызывали восторженный прием в молодежной аудитории.

Голоса из хора: — Ребята, гляньте, лодочка плывет.
— Да это наш морячок, Белоус Костя.

«Из хора выделяются девушка и парень. Тут же возникает „лодка“, в руке парня весло, и лодка плывет. Нас не обманывают похожестью реки, лодки, но в маленьком интимном разговоре девушки с парнем столько искренности и правды, их движения так естественны, что сомнений нет».[17]

Голоса из хора: — Проходит ночь — и снова над Амуром утро...

— Гляди, ребята, наш «фордик» едет. — Это Аграновский едет. Хор: — Здравствуй, Лева.

«И вот уже старенький, полуразбитый фордик бежал по изрытой в ямах дороге, подпрыгивая на ухабах... Конечно, не было ни дороги, ни фордика — было три куба да обруч от стула и была веселая, условная, подлинно театральная игра, а зрители „видели“ и крутые повороты дороги, и тех, кого приветствовала на пути озорная девушка-шофер».[18]

С введением «хора» и интермедий (своеобразных реминисценций синеблузного театра 20-х гг.) композиция спектакля усложнилась, правдоподобные сцены стали переплетаться с условно-игровыми. Исполнители то погружались в подробно — событийно и психологически — разработанное сценическое действие, завораживая публику атмосферой потока жизни, то взрывали его, подчеркивая, демонстрируя игровую лицедейскую основу театра.

Такое переключение не разрушало, однако, единства спектакля. Наоборот — напряженная взаимосвязь сцен, решенных в «формах жизни», и откровенно театральных интермедий придавала спектаклю объем, художественно-смысловую многозначность. Благодаря взаимопроникновению, взаимоотражению двух различных стилевых потоков сценическое действие в ряде эпизодов поднималось до высот лирического и трагического звучания, за репликами «хора» временами слышался голос рока. Так было в одной из ключевых сцен, когда бежавшая со стройки группа парней устраивала привал в тайге.

Введение «хора» и интермедий позволило руководителям студии решить одновременно две задачи — педагогическую и художественно-сценическую. Воображению и игровому инстинкту студийцев дан был мощный импульс. Они обрели второе дыхание. Фантазия заработала, предлагая все новые и новые варианты интермедий, их объединения с основным действием.

Атмосфера коллективного творчества — сотворчества-сопереживания, взаимозаражающего вдохновения — вот что составляло сердцевину арбузовской студии, что в конечном счете выплеснулось в спектакле, составило его неповторимый аромат, не передаваемые никакими словами сверхсмыслы.

30-е годы... Десятилетие, начало которого отмечено страшным голодом, унесшим миллионы человеческих жизней, а конец — массовыми политическими репрессиями. И в этих, казалось бы, совершенно невозможных условиях люди «продолжали жить и применялись к жизни». Напрасно, писала Лидия Гинзбург, современные люди «представляют себе бедственные эпохи прошлого как занятые одними бедствиями. Они состояли из многого другого — из чего вообще состоит жизнь, хотя и на определенном фоне». «Страшный фон не покидал сознания, постоянно давил на психику, но все равно люди ходили в театр, в гости, работали и отдыхали, любили и развлекались».[19]

Это сказано о художественной и научной интеллигенции, людях, которые много знали, понимали, о многом догадывались, из рядов которых часто «брали».

Основная масса рабочей, учащейся, студенческой молодежи, увлеченно занимавшаяся любительским творчеством, находилась в полном неведении, свято верила в справедливость и добро, высокую миссию «первого в мире социалистического государства».

Кричащее несоответствие житейского, бытового (рекреативного) поведения людей творившемуся вокруг насилию, попранию нравственных, правовых основ жизни — одна из болевых зон нового исторического сознания, узел множества вопросов, которые современный человек задает прошлому.[20] Истинная диалектика названного противоречия только начинает осознаваться в полной мере. И рядом с пафосом обличений, энтузиазмом покаяний все более проявляется стремление к спокойному и зрелому размышлению над человеческой историей 30—50-х гг.

В программе декады показа лучших спектаклей, завершавшей Всесоюзный смотр 1951 г., рядом с драматическим коллективом ДК им. Горбунова значилась студия детского сектора ДК ЗИС со спектаклем «Аттестат зрелости» Гераскиной.

И тот и другой коллектив — среди победителей; показанные ими спектакли выделены, отмечены, признаны. То есть извне они оценены как явления одного порядка, отвечавшие высшим идейно-эстетическим требованиям времени. Один из спектаклей — «Калиновая роща» — «в жизнеутверждающих тонах» показывал расцвет колхозной деревни, другой — «Аттестат зрелости» — дружную, счастливую, безоблачную жизнь молодежи страны Советов. И тот и другой коллектив субъективно, для их участников, воплощали чаемое, были средоточием духовных интересов, средством самореализации. И тем не менее сегодня их оценка не может быть ни одинаковой, ни однозначной.

Они выразили две грани, две тенденции любительского театра 30—50-х гг. Драматический коллектив ДК им. Горбунова являл собой образец советской театральной самодеятельности, отвечал всем требованиям большевистской идеологии. Про студию ДК ЗИЛ этого не скажешь.

...Годом рождения театральной студии автозавода имени Сталина был 1937 г. К столетию со дня смерти А. С. Пушкина студия подготовила литературно-музыкальную композицию и показала ее в только что отстроенном грандиозном Дворце культуры, который вырос рядом со стройными башнями бывшего Симоновского монастыря в отдаленном Пролетарском районе. Два величественных сооружения возвышались в море деревянных домов с палисадниками и приземистых двух-трехэтажных кирпичных построек.

Во Дворце культуры — зимний сад, беломраморный танцевальный зал, театрально-концертный зал на 1200 мест, библиотека (филиал Ленинской), обсерватория... — словом, это было сооружение, как бы воплощавшее и символизировавшее величественные планы строительства социализма.

Непосредственно к основному зданию ДК примыкал, сохраняя свою автономность, детский клуб («детский сектор»). В нем был свой небольшой уютный театр (зрительный зал, фойе и помещения для занятий). Руководить драматическим кружком детского сектора был приглашен студент режиссерского факультета ГИТИСа Сергей Львович Штейн.

Двадцатипятилетний молодой человек имел за своими плечами немалый и типичный для тех лет «самодеятельный» театральный опыт. Переехав вместе с матерью из Ленинграда в Орел (переезд был, очевидно, связан с тяжелыми материальными условиями: семья потеряла кормильца), С. Штейн попал в школу-коммуну — в одно из тех детских учреждений 20-х гг., где искусство признавалось едва ли не главным средством воспитания нового человека. Здесь же работала и его мать — бывшая певица, которая вела уроки музыки и пения, сочиняла и разыгрывала с коммунарами маленькие оперы. Сергей прекрасно танцевал, пел, играл на фортепиано, сочинял музыку и стихи. С 5-го класса он начал заниматься самостоятельной режиссурой.

В конце 20-х гг. С. Штейн организовал при орловском Доме пионеров живую газету «Красный галстук». В 1929 г. коллектив выступил на Всесоюзном пионерском слете в столице и «был удостоен Похвального отзыва Первой степени». Возвратившись в Орел, С. Штейн создал Театр юного зрителя.[21] В 1931 г. ТЮЗ участвовал в заключительном туре олимпиады в Москве. «Я был в Президиуме Первой Всесоюзной конференции детских театров, — вспоминал С. Л. Штейн, — выступал с сообщением, в перерыве меня подозвал А. В. Луначарский — задал мне несколько вопросов... Закончилась наша беседа тем, что Анатолий Васильевич дал мне пропуск, предъявив который, я имел доступ в любой московский театр».[22] После этого двадцатилетний режиссер-самоучка побывал на практике в Ленинградском ТЮЗе, руководимом А. А. Брянцевым. А в 1935 г. С. Штейн поступил на режиссерский факультет ГИТИСа и оказался «в глубокой мхатовской блокаде».[23]

Судьба была благосклонна к С. Штейну. Первоначально его курс вел В. С. Смышляев, после его смерти в 1936 г. — И. Н. Берсенев. Оба, как известно, были воспитанниками, актерами и режиссерами I студии МХАТ—МХАТ 2-го — обстоятельство немаловажное для понимания направления, в котором шло формирование С. Штейна.

В его творческой судьбе сошлись, завязались и органично переплелись: опыт жизни в школе-коммуне, музыкальные и хореографические уроки, юношеское увлечение

«живогазетным» театром, профессиональная школа, уходящая корнями к Станиславскому и Сулержицкому.

Получив в свое распоряжение необыкновенное по тем временам театральное помещение, Сергей Львович энергично принялся за создание своей студии. Он не удовлетворился расклейкой афиш, приглашавших учащихся 6—7-х классов на вступительные испытания, а сам «пропахал все школы Пролетарского района», прослушал всех, кто как-то заявил о себе в школьной самодеятельности.

В результате была сформирована группа (около 25 человек), с которой С. Л. Штейн и начал занятия.[24]

От коллектива, как от любого самодеятельного кружка, руководство ДК ждало концертных программ, монтажей, сценок к торжественным датам красного календаря. Сами юные «актеры», прошедшие по конкурсу, «мечтали хоть завтра начать ставить серьезную, настоящую пьесу из классического репертуара».

Но их ждала совершенно иная жизнь.

«Первые занятия — вроде игры.

— Представьте себе, что в лесу вдруг вышли на поляну, красную от спелой крупной земляники, — говорил Сергей Львович. Студийцы и не подозревали, что занимаются актерским мастерством да еще по строгой системе!». «...не было терминов, мудреных слов, заумных рассуждений. Просто необычная увлекательная веселая игра, где можно показать себя, увидеть товарищей часто с неожиданной стороны. Игра, да еще в сопровождении музыки. Сергей Львович все занятия вел, сидя за роялем. Он прекрасно играл и сам сочинял».[25]

Первая конкретная творческая цель, к которой повел молодой режиссер и педагог свою юную студию, была концертная программа, посвященная 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина. Учтено и мобилизовано было все: и общественная значимость события — к юбилею готовилась вся страна, и наивысшего качества поэтический материал, и возможности его драматизации, и его органичная связь с музыкальной культурой.

Руководитель прежде всего постарался освободить своих подопечных от формулировочно-плоского восприятия творчества школьно-программного поэта. Вопросы следовали один серьезнее другого, требовали размышлений. Читали стихи, мемуары, письма, вели нескончаемые разговоры и диспуты.

«Еще слушали музыку: на слова Пушкина, о Пушкине». Ходили в оперу, на балеты. В течение января на сцене студии проходили конкурсы на лучшее исполнение произведений поэта. Пушкин «раскрывался по-новому, представал живым человеком с достоинствами и трудными чертами характера и становился понятным, современным, очень нужным нам...».[26]

С тех пор творчество поэта навсегда вошло в жизнь студии, стало камертоном, по которому периодически настраивался коллектив. (Конкурсы на лучшее исполнение произведений поэта проводились в коллективе через каждые пять лет.)

Второй сезон студия работала над отрывками из прозаических произведений: Пушкин — «Капитанская дочка», Гоголь — «Мертвые души», «Тарас Бульба», «Майская ночь», Лермонтов — «Герой нашего времени» («Бэла»), Тургенев — «Рудин», Гончаров — «Обрыв», Толстой — «Война и мир». Постепенно сформировался спектакль-концерт «Вечер русской классики».

В 1938 г. в студию в качестве преподавателя (художественное слово и техника речи) пришла Л. М. Сатель, педагог Московского ТЮЗа, друг С. Л. Штейна. В студию была набрана еще одна — младшая — группа. Шестнадцати-семнадцатилетние «старики» образовали основную.

К юбилею комсомола был приготовлен спектакль-монтаж «Комсомольцы», основу которого составили инсценированные отрывки из прозы Н. Островского, М. Шолохова и фрагменты пьес Билль-Белоцерковского.

В сезоне 1938/1939 гг. студия с увлечением работала над «Оводом» Войнич, популярнейшим в то время у молодежи романом. Существовавшие инсценировки руководителей не удовлетворяли. И тогда родилась дерзкая мысль — создать своего «Овода».

Работали дома у Л. М. Сатель — там можно было задерживаться допоздна. «Большая комната, круглый стол, на нем старинная лампа под красным абажуром с бахромой. Стены комнаты отодвигаются куда-то в темноту. Только на столе яркий круг света... Работалось нам хорошо: обстановка доброжелательная, все чувствуют себя свободно. Спорим много, яростно...». Конечно, все нити работы над инсценировкой держали в своих руках С. Л. Штейн и Л. М. Сатель. Но они не подавляли, не

подменяли студийцев, а помогали отобрать главное, выстроить композицию.

В работе над «Оводом» руководитель студии впервые всеобъемлюще и последовательно проводил принцип музыкальной интерпретации материала и организации действия. Сколько музыки услышали исполнители за время репетиций! Сергей Львович, «сидя за роялем, все время импровизировал, в музыке искал развитие внутренних тем, выражал душевное состояние героев. Это были вдохновенные, прекрасные репетиции, и мы все, занятые и незанятые в спектакле, приходили на них и сидели до конца».[27]

Ритмо-мелодическая, музыкальная основа спектакля, его строгая пластика помогли неопытным студийцам проникнуться единым стилем исполнения — сдержанного, благородного, сосредоточенного, создать спектакль трагического, героико-романтического звучания, наполненный высокими, чистыми порывами, чувствами любви и сострадания.

Премьера «Овода» состоялась 12 мая 1939 г. Этой же весной большая группа студийцев закончила школу, а осенью юноши ушли в армию. Время было тревожное, наполненное трагическими событиями. В этом году в Испании потерпел поражение Народный фронт, и установилась фашистская диктатура. Началась война с Финляндией. В стране шли политические процессы, массовые аресты «врагов народа». А сам народ призывали все силы отдавать укреплению морально-политического единства и обороны страны.

Знали ли студийцы о том, что творилось в стране? Не все, не в одинаковой степени. Многих семей, в частности родных Т. Б. Вьюковой, репрессии не коснулись. У Г. А. Калашниковой — студийки первого призыва — в тюрьме и лагерях оказалась половина родственников. («Даже сейчас, — сказала Галина Алексеевна, — когда ночью раздается звонок, у меня отнимаются ноги. В классе, в котором я училась, к моменту, когда мы доросли до комсомольского возраста, оказалось, что некого принимать — у каждого кто-то из родственников был арестован. Тогда нашли „компромиссное“ решение — не принимать только тех, у кого посажены родители».)[28]

В молодежной же студии ДК ЗИЛ шла увлекательная работа над спектаклем по произведениям Марка Твена «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльбер-

ри Финна». Спектакль назывался «Друзья из Питсбурга», ибо в нем главенствовала тема дружбы Тома, Гека и негра Джима, господствовала атмосфера «доброй шутки, игры, выдумки, соревнования», доброжелательности, юмора и озорства.

Она органично вырастала из атмосферы репетиций.

Это был первый массовый спектакль студии. В нем были заняты и «старики», и студийцы самых последних наборов. Роли не распределялись. Каждый репетировал, кого хотел. Делали этюды, пантомимы на темы приключений Тома и Гека, импровизировали, выполняли домашние задания режиссера. «В результате получилось непонятное, но очень занимательное зрелище: семь Томов, пять Геков, четыре тети Полли...». И эту мешанину из этюдов надо было превратить в спектакль. Окончательный вариант сценария сделала по просьбе режиссера студентка ГИТИСа Лия Ротбаум. «Ни один спектакль в студии еще не готовился так долго и тщательно, как „Друзья“. Но и не было в нашем репертуаре такого спектакля».

Когда наступил первый прогон, «когда впервые надели костюмы, сшитые по эскизам, подобранные по цветовой гамме, когда зазвучала музыка „Пробуждение города Питсбурга“, вышли Джим, Мэнди, стали открываться окошки домиков, то всех охватил восторг, неподдельный восторг: свершилось что-то грандиозное».[29]

Премьеру «Друзей» сыграли 31 марта 1940 г. До начала войны студия успела подготовить еще один спектакль — «Испанцев» М. Ю. Лермонтова. Последний раз «Испанцев» сыграли 11 мая 1941 г.

...Война впервые лично столкнула юных воспитанников студии с жестокой реальностью. В июле начались авиационные налеты на Москву, с фронтов приходили тяжелые вести. Многие ребята, те, что были призывного возраста, ушли на фронт. С. Л. Штейн вместе с театром им. Ленинского комсомола эвакуировался в Среднюю Азию.

Те, что остались в Москве, пережили страшные дни отчаяния, хаоса, паники, охватившие столицу в середине октября 1941 г.[30] Стали приходить «похоронки». В первые месяцы войны погиб Юрий Ильин — исполнитель роли Павки Корчагина. Позднее уже из-под Сталинграда привезли и поместили в психиатрическую клинику медсестру

Лену Егорову — Мэнди в «Друзьях из Пистбурга». Студийцы первое время навещали ее, но она ничего не помнила и никого не узнавала.

В дни, когда немцы подошли к Москве, группа студийцев, оставшихся в городе, повинуясь инстиктивному порыву, не сговариваясь (телефоны не работали), собралась в своем театре. Это случилось в те самые дни октября 1941 г., когда многим казалось, что все рушится и надо думать только о спасении жизни, о куске хлеба.

На свой страх и риск организовали концертную бригаду. Штейновцами, как они сами себя называли, руководило не только горячее желание быть полезными, ощущать себя включенными в общенародное дело, но и неодолимое стремление не дать угаснуть жизни в своем студийном доме.

Они упорно приходили в театр, проводили занятия, выступали в цехах завода, в госпиталях, несколько старших студийцев были включены в профессиональную концертную бригаду, которая выступала в действующих частях.[31]

Вскоре студию покинули парни. Несмотря на свой непризывной возраст, они добились, чтобы их зачислили в художественную бригаду воинской части, охранявшей железнодорожные мосты, пути и склады в районе Тулы. Пятеро составили костяк этой бригады, один из студийцев возглавил ее. Ребята считали себя филиалом студии.[32]

Завязалась активная переписка между тремя центрами. Штейн из Средней Азии писал в Москву и в Тулу. Тула писала в Среднюю Азию и в Москву. Москва была постоянным узлом связи.

В начале декабря 1941 г Т. Вьюковой пришло письмо из Ферганы от С. Л. Штейна.

«Живу только тем, что слушаю Москву, и сердце замирает. Думаю о вас ежечасно и ежеминутно. Все, что есть у меня дорогого в моем любимом деле, — это Иван Николаевич Берсенев и все вы, которым я с радостью отдаю себя и все свое существо. Вся жизнь нашей студии — это очень тонкая штука... В наших спектаклях, как великолепно выразился Н. О. Тураев, видны эскизы будущих больших произведений (...) Вот, Танюша, для этого стоит жить, для этого стоит бороться».

В декабре же из Москвы в Фергану пошло письмо-отчет: «Дорогой Сергей Львович! Сегодня подвели итог

нашей работе за месяц. Нашей концертной бригадой дано 30 концертов, 15 читок в госпиталях. Подготовлены две новые концертные программы.

Самое главное — мы живем, мы нужны. Мы нашли свое место в общем строю. (...) Целуем. Совет студии».

«Фергана. 22 января 1942 года. Я тебе признаюсь, Таня, ведь я студию для себя похоронил. Никогда в жизни я бы не поверил, что вы сможете преодолеть себя, и, кроме всего, считаю, что счастье ваше, что вам отпущено судьбой все это пережить. Будьте счастливы и за себя, и за меня, и за нашу студию. И вот сейчас у меня нет бумаги, потому что в поезде и здесь я исписал все тетради планами работ, распределениями ролей и прочими делами нашей студии.

Целую всех. Ваш Штейн».

Отозвалась и Лидия Михайловна Сатель.

«Самарканд. 3 марта 1942 года. Дорогие мои деточки, любимые! Я несказанно была рада получить от вас весточку. Если бы вы знали, как мне трудно жить без вас, точно кусок сердца вырвали. Я уезжала так спешно, что не успела взять ничьих адресов... и уж никак не предполагала, что вы снова заработаете во Дворце. Издали все кажется страшней и сложней... С. Л. мне часто пишет. От него я узнала, что сохранилось наше студийное ядро. Рада и горда этим.

Ваша Л. Сатель».

«Тула. 9 апреля 1942 года.

Здравствуй, Танюша! Пишем тебе из героического города. Сейчас мы находимся все вместе в одном взводе... Из Москвы выехали 6 апреля. По пути дали два концерта. Сейчас работаем над первомайским концертом, где сами и играем, и режиссируем... (...) Антонов, Соболев, Мочалин, Серов, Малек».

«Тула. 5 декабря 1942 года. Здравствуй, дорогая Танечка! От души поздравляем тебя с днем рождения! (...) Коллектив держи крепко. На репетициях чтобы была военная дисциплина. Сделайте так, чтобы новенькие поняли, что они попали не просто в драмкружок, а в театр со своими формами, традициями, историей и что они — будущее нашего театра... А кто не поймет или не захочет понять, кто пришел для забавы (хотя сейчас не до забав) — гоните в шею и ищите новых, хороших людей. Москва большая... Работайте, дорогие девушки, работай-

те так, чтобы Сергей Львович посмотрел на вас и себя увидел. Мы все должны быть его зеркалом.

Мы сейчас начинаем делать монтаж „С новым годом!“. Числа 8-го уезжаем в гастрольную поездку по прифронтовым частям. Шли быстрее „Табачок“ и весь материал, о котором мы писали.

Еще раз поздравляем! Ваши туляки».

Теперь из далекой Ферганы С. Л. Штейн руководил двумя коллективами. Москвичи и туляки получали разработки занятий по мастерству актера, технике речи, основам режиссуры и, конечно, репертуар.

«Фергана. 14 февраля 1942 года.

Дорогая Танюша! У меня абсолютно новая композиция „На фронт уходили парни“, и музыка, и эскизы костюмов, и декорации. Постановку „Парней“ я поручаю Т. Соболевой, о чем уже послал ей специальное письмо. Тебя я назначаю ее непосредственным ассистентом. Сейчас заканчиваю „Чудесную ночь“ (о заводе), „Мы из Ленинграда“. Постановку водевиля „Беда от нежного сердца“ я хочу передать Эмме Гаглер целиком, а тебе хочу поручить постановку „Мы из Ленинграда“.

„Парни“ — это наш козырь... Надо перечитать „Парней“ и выслать в Тулу для постановки».[33]

В мае 1943 г. был проведен весенний набор в детскую студию. «В холодный, нетопленный, наполовину закрытый Дворец культуры приходили бледные, истощенные, не по летам серьезные и тихие дети военной Москвы».[34]

В августе С. Л. Штейн вернулся с театром Ленинского комсомола в Москву. И тут же стал собирать все наличные силы, всех, кто по тем или иным причинам во время войны отошел от студии, набирать новичков, стремительно раскрутил работу над эстрадным представлением «Ансамбль дома № 6» (1943), быстро подготовил и выпустил комедию Б. Ласкина «Небесное создание» (1944) и ... натолкнулся на сопротивление нескольких «стариков», державших «оборону» студии в военной Москве.

Им казался кощунственным (в условиях войны, после всего пережитого), совершенно неприемлемым новый репертуар — облегченно-комедийный, беззаботно-веселый. Не для этого они сохранили студию ценой огромного напряжения сил, не о том мечтали, когда ждали возвращения своего обожаемого руководителя. Им казалось, что

водевильно-развлекательный репертуар, необходимый во фронтовых бригадах, должен уступить место какой-то новой, глубокой и серьезной литературе. Это были смутные, неоформившиеся чувства и мысли, но они владели думами целого ряда студийцев. И руководитель уловил это настроение.

«Что создавало основные трудности? — вспоминал С. Л. Штейн о «восстановительном периоде». — Полная перемена психологии ребят военного времени. У них исчезли некоторые чисто детские черты, исчезли тишина, смущение, застенчивость, ведь некоторые уже работали и получали карточки... И совершенно изменились наши взрослые воспитанники, представители первого поколения, видевшие фронт, уже потерявшие своих близких, своих друзей по студии, которые погибли смертью храбрых на фронтах этой войны».[35] На перемену психологии С. Л. Штейн прореагировал по-своему. Он настойчиво, одержимо стал возрождать довоенную студию, с ее репертуаром, внутренним миром, атмосферой. Не все «старики» поняли своего руководителя, приняли его программу действий.

Ушла из коллектива, сославшись на занятия в университете, Татьяна Вьюкова. Ушла Капа Дорофеева — не погодам взрослая девушка, «совесть коллектива». В первый же год войны Капа бросила институт, стала работать в цеху на тяжелейшем участке, где изготовлялись формы для отлива металла, чтобы прокормить мать и двух младших братьев, чтобы с максимальной отдачей работать на победу. Капа, как рассказывала мне Г. А. Калашникова, и ее агитировала идти на завод, считая, что фронтовая бригада — это не самый лучший способ служить Родине во время таких испытаний. Когда вернулся долгожданный С. Л. Штейн, Капа не смогла его видеть снова за роялем, с неизменной папиросой в зубах, веселого и беззаботного, вернее — озабоченного исключительно внутренними делами студии.

С. Л. Штейн, по словам Г. А. Калашниковой, так до конца и не осознал, что же с ними произошло в войну. Конечно, прежде всего потому, что он был в эвакуации. Но не только. Это был человек, исключительно настроенный на светлые, радостные, праздничные стороны, проявления жизни. Он органично не переносил конфликтов, неразрешимых проблем, дисгармонии. «У него был не-

обыкновенно легкий характер, — рассказывала Г. А. Калашникова. — Он мог потрясающе улыбаться в любой ситуации, как-то удивительно непринужденно обходить любые жизненные неудобства и препятствия.

Признаюсь, мы не могли удержаться от смеха, когда в Москве, где рвались бомбы, где нечего было, простите за грубые слова — „жрать“, получали письма издалека, в которых Сергей Львович писал о белых платьях, свечах и прическах...». Смеялись и старались выполнить то, что было хоть как-то осуществимо.

«Сергей Львович, вернувшись из эвакуации, предложил мне, — рассказывала Г. А. Калашникова, — немедленно бросить фронтовую бригаду и целиком переключиться на работу в студии. Когда я отказалась это сделать, говоря, что иначе не могу жить, не смогу помочь семье выжить, он страшно обиделся, заявил, что в таком случае мы ему не нужны и он будет набирать новых студийцев». Многие отошедшие от студии «старики» через некоторое время вернулись в родные стены.[36]

В сезоне 1944/1945 г. началась работа над инсценировкой «Наташа Ростова» (по роману Л. Н. Толстого «Война и мир»). В 1946 г. возродили самый любимый — светлый и озорной — спектакль «Друзья из Питсбурга». Никакие другие спектакли не могли убедить Штейна в том, что студия возродится. «Но стоило зазвучать в оркестре нехитрой увертюре „Друзей из Питсбурга“ — я был в это время специально в зрительном зале — я поверил и сказал себе — студия жива».[37]

Этот спектакль держался в репертуаре дольше всех других — с 1940 по 1976 г. «Удивительное чувство неугасающей любви, верности, нежности к своему созданию сохранил наш режиссер, — писала Т. Б. Вьюкова. — Он не уставал подновлять спектакль, работая с новыми исполнителями так тщательно, будто готовил премьеру. И естественно, что и все, кто играл в „Друзьях“, относились к спектаклю с любовью, теплотой и бережливостью. Для одних „Друзья“ — это первый в жизни настоящий спектакль, для других — радостное, светлое воспоминание юности».[38]

«Друзья из Питсбурга», по-видимому, ярче и полнее других выражали и жизненное и творческое кредо руководителя, создавая мир красоты, идеальных чувств, помыслов, отношений. Здесь легко и свободно разворачива-

лась режиссерская и актерская фантазия, воедино сливались игра, слово, музыка, цвет, танец. И все вместе являло собой зачаровывающий мир гармонии.

Многие студийцы из послевоенного пополнения были привлечены именно спектаклем «Друзья из Питсбурга».

«Я пришла на „Друзей", — рассказывала М. М. Монахова, член коллектива с 1946 г., — после какого-то очередного пионерского сбора, где нам вручили пригласительные билеты во Дворец культуры. Спектакль меня захватил. Конечно, я могла бы назвать, что мне конкретно понравилось. Например, Том — Сабиров, озорство, трюки, какие-то необыкновенно прозрачные и легко запоминающиеся мелодии... Но главное, что не давало покоя, — это общая атмосфера. Меня неудержимо повлекло в этот коллектив. Помню, в сознании было одно: „Как же им всем вместе хорошо, как им всем вместе весело"».[39]

«Весь спектакль мне казалось, что все происходит во сне, что если я проснусь, то пропадет все очарование, вся романтика этого волшебного сна, — вспоминал В. Лановой. — Я был потрясен, взволнован спектаклем и всю ночь думал о нем. (...) Прошла неделя. (...) И вот я, красный от напряжения, читаю какому-то студийцу „Ворону и лисицу" Крылова».[40]

...К Всесоюзному смотру самодеятельности рабочих и служащих 1950—1951 гг., отвечая на «требования времени», студия решила приготовить спектакль на «современную» тему — «Аттестат зрелости». В пьесе Л. В. Герасиной речь шла о талантливом юноше, противопоставившем себя коллективу, оторвавшемся от товарищей. Затем под влиянием воспитателей, комсомольской организации он осознавал свою вину и вновь вливался в дружный коллектив.[41]

В студийном спектакле сохранились все атрибуты «идейно-воспитательной работы: комсомольское собрание, заседание бюро райкома, речи секретаря, отеческие наставления классного руководителя».[42] Однако подлинным содержанием спектакля стали совершенно иные грани «школьной пьесы». В нем властвовала стихия товарищества, первой влюбленности, весны, просыпающееся в молодых сердцах ощущение полноты жизни.[43] А цветовой доминантой оформления спектакля была белая сирень. Постановщики С. Л. Штейн и И. Таланкин напридумывали

массу озорных вставных «номеров», розыгрышей, размывавших морализаторский пафос пьесы.

Сцены школьного бала превратились в грандиозное танцевально-музыкальное действо. Его участники были одеты в костюмы персонажей произведений А. С. Пушкина. Бал открывался полонезом, который танцевали все участники спектакля.

В какой атмосфере создавался «Аттестат зрелости», можно понять, узнав, в каких условиях он репетировался.

Так как времени для подготовки к смотру оставалось немного, то коллектив, работавший над «Аттестатом», на все лето отправился в пионерский лагерь ЗИСа — Мячково.

«Незабываемые мячковские вечера. Часто после ужина выставляли на улицу пианино, и Сергей Львович музицировал. Мы рассаживались вокруг и слушали. Потом пели песни народные, современные. А после этого опять же с песнями ходили километра за три до деревни Островцы к Москве-реке. Какие это были вечера! (...) Нам было по 14—15 лет, когда уже влюблялись, стеснялись своей любви, неумело пытались скрыть свои чувства, от чего это становилось для всех очевиднее. Природа способствовала пробуждению первых волнений души. Теплые тихие вечера, ароматы леса, полей, красота ночного неба, купанье в Москве-реке, чтение стихов при луне, разыгрывание прямо здесь же, на берегу реки, сценок, незабываемая радость жизни, смех — ... поистине безоблачное, счастливое детство и юность...

Здесь был дух вольности, раскрепощенности и безграничности в проявлении чувств. Здесь мы чувствовали, кажется, всю полноту счастья, какое только возможно».[44]

...История повторялась. Как и накануне войны, в послевоенные годы за стеклянными дверями Дворца культуры ЗИСа, резко контрастируя с окружающей жизнью, в уютном зале детского сектора творилась необыкновенная, сказочно прекрасная среда, наполненная светом, цветом, музыкой, праздничностью, доброжелательным вниманием друг к другу, к человеку, каким бы маленьким ни был он, верой в него, в лучшие стороны его души, в его способности.

Было ли это сознательным противостоянием действительности — идеологии сталинизма, духовно и житейски бедному существованию Пролетарского района, разжигав-

шейся вражде, натравливанию народа на «космополитов» и «вредителей»? По-видимому, нет. Все, кто хорошо знал С. Штейна, не называют его борцом. Скорее, он создавал духовное убежище, храм красоты и гармонии для своих совсем юных и уже повзрослевших, немало переживших воспитанников, наконец, для себя самого, человека и художника, не очень преуспевшего на ниве профессионального искусства и бытового благоустройства. Штейн был романтиком, художником, бесконечно влюбленным в «детство человечества», и в этом, как говорится, были его сила и слабость.

«Ты пишешь о среде, которую ты искала и ищешь, — по-моему гораздо интереснее создавать эту среду, — убеждал Штейн одну из своих студиек послевоенного набора. — На примере всей моей деятельности в студии можно пронаблюдать упорную, тяжелую, но очень почетную борьбу за создание среды, о которой ты пишешь, к которой ты тянешься. Это, правда, труд огромный, в этом труде много огорчений..., но цель его конечная настолько благородна и величественна, что это дает силы. О такой среде, — продолжал Сергей Львович, — мы все мечтали, но мечтать мало — надо за нее бороться — ибо среда, именно среда создает человека...».[45]

С. Л. Штейн не был так наивен, чтобы полагать, будто студия перекроет для его подопечных весь окружающий мир со всеми тревогами, страстями, соблазнами, враждой, радостями и горестями, пошлостью и бесконечным круговоротом. Но студия должна была стать средоточием духовной жизни, оставив внестудийной жизни все частное, бытовое, бренное.

Любительские студийные театры возникали в пору, когда студийность в профессиональной среде осуждалась как «своеобразная форма ухода от действительности».

«Уход от действительности» — понятие неоднозначное и, как известно, приобретающее различный социальный смысл в разные периоды жизни общества. Во времена сталинизма слова «реализм», «искусство», «отражение правды жизни» означали прямо противоположное смыслу этих слов. А уход от порождаемой Системой «действительности» фантомов и мифов оборачивался прорывом к человеку.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Клуб. 1936. № 6. С. 34.
[2] Народное творчество. 1938. № 2. С. 47.
[3] Культурная работа профсоюзов. 1938. № 2. С. 42.
[4] Там же.
[5] Народное творчество. 1938. № 2. С. 47.
[6] *Мацкин А.* Правда жизни и дурные традиции // Театр. 1946. № 11. С. 42.
[7] *Кузнецов И.* Город на заре // Спектакли и годы. М., 1968. С. 234.
[8] А. Арбузов указывал на следующий источник этой идеи: возникший у М. Горького и К. С. Станиславского в 1911 г. план создания пьесы по сценарию, разыгрываемому актерами, с последующей фиксацией текста, рожденного в процессе импровизаций. Арбузов несомненно был знаком с опытом рабочих и красноармейских студий 20-х гг., коллективно создававших свои агитационные спектакли-инсценировки.
[9] *Арбузов А.* О моих соавторах. Предисловие к «Городу на заре» // *Арбузов А.* Избранное: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 180.
[10] *Арбузов А.* Путь драматурга // Советская литература и вопросы мастерства. М., 1957. С. 53—54.
[11] Сеть колхозно-совхозных театров начала развиваться с 1934 г. Их состав формировался главным образом из актеров, выходцев из любительских коллективов. Нередко статус колхозно-совхозных театров получали любительские труппы районных центров и крупных сел. По замыслу руководящих органов, эти театры должны были стать опорными центрами методической и шефской работы сельской художественной самодеятельности.
[12] Авторская ремарка, предварявшая эту (седьмую) картину, гласила: «Прииск „Роза". Поздний вечер. В маленьком деревянном клубе идет спектакль „Чапаев". Помещение за сценой. Среди хаоса декораций актеры — приисковая молодежь — подклеивают бороды, догримировываются, курят. Издали доносится шум спектакля, музыка, пение, аплодисменты. За стенами клуба бушует пурга».
[13] «Это были люди, которые впоследствии стали самыми пламенными педантами студийности. Увидев в студии смысл своей жизни, они нашли себя наконец и как люди, поверив, что театр есть их призвание», — вспоминал Арбузов (*Арбузов А.* Путь драматурга. С. 62).
[14] Этому способствовали факультативные общеобразовательные занятия: походы (дважды в неделю) на концерты в консерваторию (благо школа, где занималась студия, располагалась как раз напротив), в мастерские художников, в музеи. Писали рефераты о Блоке, Тургеневе, Чехове. В студию приходили и выступали С. Наровчатов, Б. Слуцкий, М. Кульчицкий, П. Коган — студенты Литературного института. Некоторые из молодых поэтов (М. Львовский, В. Багрицкий) включились в работу студии.
[15] *Кузнецов И.* Город на заре. С. 239.
[16] Там же.
[17] *Зелинский С.* Театр на заре // Советское искусство. 1941. 2 марта.
[18] *Кузнецов И.* Город на заре. С. 239—240.

[19] Советская культура. 1988. 12 нояб.

[20] В конце 80-х гг. под впечатлением масштабов открывшихся преступлений системы, осознания глубочайшего нравственного кризиса, поразившего общество, многие люди начали отвергать и зачеркивать решительно все, чем была заполнена их жизнь в годы «великой сталинской эпохи».

Подобное случилось с Александром Галичем. В своей книге «Генеральная репетиция» (М., 1991), вспоминая годы, проведенные в арбузовской студии, он полностью отождествлял содержание «Города на заре» с господствовавшей идеологией. Когда-то вдохновенно сочиненный спектакль, вобравший в себя, как мы знаем, не только передовицы «Комсомольской правды», казался прозревшему Галичу воплощением ходульной романтики и чудовищной лжи, выражением политического и нравственного невежества тогдашнего молодого поколения.

В самозабвении покаяния, отрекаясь от своего прошлого, Галич странным образом в своем отношении к «Городу на заре» совпадал с теми рецензентами, которые превозносили спектакль как образец героической молодежной драмы. Идеология (в одном случае — большевистская, в другом — диссидентская) искажала действительный смысл постановки, ее психологическую, нравственную, эстетическую реальность.

У нас нет оснований не верить в искренность Галича — и участника коллективного сочинения спектакля 30-х гг., и поэта 70-х, взявшего на себя ответственность за время и страну, осмелившегося сказать системе решительное и бескомпромиссное «нет». Но надо понимать, что Галича-поэта сформировали не только открывшиеся раны казарменно-лагерной советской действительности, не только личная голгофа художника, но и годы юности, годы студии, наполненные счастьем содружества, сотворчества, любви.

[21] «Наш ТЮЗ, — вспоминал один из бывших пионеров конца 20-х—начала 30-х гг., — выступал почти на всех сценических площадках Орла тех лет — в здании бывшей совпартшколы, во всех школьных актовых залах, в клубе обувной фабрики, в Доме работников просвещения, в клубе завода имени Медведева, в красных уголках железнодорожников станции Орел. Но клубных сцен ему было мало. Пионерский театр вышел на площади города. Он был участником праздничных демонстраций трудящихся Орла, выступал с театрализованными представлениями на площадках у нынешнего областного театра, и там, где сейчас расположен Дом Советов, и в саду „Аквариум“, и в городском саду на берегу Оки. Мы видели тюзовцев в ярких театральных костюмах, с песнями и плясками, революционными ораториями — во время торжественных шествий пионеров и комсомольцев Орла в международный юношеский день» (*Волков Я.* Звонкое эхо // Орловская правда. 1972. 21 мая).

[22] *Штейн С. Л.* Народный драматический театр ЗИЛ (1937—1972). Рукопись. Архив народного театра ЗИЛ. С. 2.

Сведения о достудийном периоде жизни С. Л. Штейна почерпнуты автором также из бесед с Т. В. Вьюковой, Б. Н. Докутовичем, Г. А. Калашниковой — студийцами первого поколения.

[23] *Штейн С. Л.* Народный драматический театр... С. 5.

24 Из бесед с Т. Б. Вьюковой и Б. Н. Докутовичем.
25 *Вьюкова Т. Б.* Здесь жизнь моя. Записки актрисы народного театра. М., 1989. С. 13.
26 Там же. С. 19—20.
27 Там же. С. 45, 46, 53.
28 Из записи беседы с Г. А. Калашниковой.
29 *Вьюкова Т. Б.* Здесь жизнь моя. С. 60, 64, 65. Характерен один эпизод периода работы над «Друзьями». Он говорит о многом. О быте студии и о быте окружающем, об отношениях в коллективе и за его пределами — в коммуналках Пролетарского района.

«За несколько дней до премьеры наш режиссер решил проверить весь реквизит и, что надо, привести в порядок. Помощников нашлось много. Но в девять часов надо расходиться по домам. Сергей Львович остался и попросил задержаться Люсю: она жила напротив Дворца.

Работали чуть не до рассвета. Ночевать пошли к Люсе. У них большая семья — пятеро детей, папа, мама, бабушка. Жили в одной большой комнате в коммунальной квартире. Режиссера быстро устроили на полу.

Утром сели все за стол, мама говорит: — С добрым утром! Сергей Львович, не смущайтесь, чувствуйте себя как дома. Видим мы вас впервые, а знаем давным-давно. Мы с вашим именем и едим, и гуляем, и уроки готовим. Я сама педагог, муж — тоже. Тут же прямо колдовство какое-то. А вы, оказывается, очень милый молодой человек!» (Там же. С. 67).

30 Ситуация, возникшая в столице 15—17 октября 1941 г., ярко и без прикрас описана в статье Льва Колодного «Испытание».

Здесь говорится и об автозаводе имени Сталина. «Свидетельство заместителя директора автозавода Н. П. Кармазина: „15 октября после первой смены завод прекратил работу, и в ночь на 16 октября начался срочный демонтаж оборудования. Люди работали, не выходя с завода. Ежедневно с завода отправлялось 500 вагонов с оборудованием... В ночь на 16 октября было принято решение об организации производства вооружения для фронта на базе оставшихся на заводе цехов“.

Все так и было, ночью началось небывалое по масштабу перемещение на восток сотен заводов и фабрик, миллиона людей, начался небывалый в истории Москвы исход... Но вот о чем не хватило духу упомянуть мемуаристу, так это о том, что началось волнение рабочих, возник стихийный митинг, возбужденная толпа требовала разъяснений у директора, эвакуация воспринималась многими как сдача города. Вот в такой обстановке и возникла паника, она усугублялась тем, что заводы, фабрики, станции метро закрылись фронтально. На некоторых предприятиях начальство сбежало, иногда вместе с кассой. Атмосфера того дня была как никогда тревожной, многие думали, что немцы вот-вот ворвутся в город» (Московская правда. 1987. 15 сент.).

31 Г. А. Калашникова всю войну была актрисой фронтовой концертной бригады ДК ЗИЛ. По нескольку месяцев бригада находилась в действующих частях, затем на 2—3 недели возвращалась в Москву, чтобы подготовить новую концертную программу. И снова на фронт.

Студентка МГУ Татьяна Вьюкова закончила курсы медсестер. Пыталась выехать в действующую армию — не получилось. Жизнь складывалась из редких посещений университетских занятий, дежурств в госпиталях и эвакопунктах, репетиций и выступления агитбригады, разгрузки вагонов с торфом, углем («трудфронт») (Из записи бесед с Г. А. Калашниковой и Т. Б. Вьюковой).

32 После войны руководитель Тульского «филиала» студии П. П. Малек составил отчет: «В филиале студии ДК ЗИЛ в годы Отечественной войны под руководством С. Л. Штейна и при моем участии были поставлены:

1. „Новые похождения бравого солдата Швейка" Дыховичного и Слободского — спектакль в 3-х частях, 1943 г.

2. „Дело в улице Лурсин" — водевиль Лабиша, 1944 г.

3. Концертные программы „115 полк войск НКВД", 1943 г., „Коробейники", 1944 г., „Не в бровь, а в глаз", 1945 г. и др. Отрывки и сцены из оперетт „Свадьба в Малиновке" и „Роз-Мари".

Для всех спектаклей и концертных программ С. Л. Штейном были написаны тексты, интермедии, музыка, песни, а также сцена „Украина" — о борьбе партизан.

Танцевальные номера во всех концертных программах были поставлены А. Климовым и мной...

Все, созданное в годы войны филиалом студии, пользовалось огромным успехом у солдат, офицеров и местного населения, особенно освобожденных городов и сел». Цит. по: *Вьюкова Т. Б.* Здесь жизнь моя. С. 100—101.

33 Из архива Т. Б. Вьюковой.

34 *Вьюкова Т. Б.* Записки актрисы народного театра. 1986. Рукопись.

35 *Штейн С. Л.* Народный драматический театр... С. 31.

36 Из бесед с Т. Б. Вьюковой и Г. А. Калашниковой.

37 *Штейн С. Л.* Народный драматический театр... С. 33.

38 *Вьюкова Т. Б.* Здесь жизнь моя. С. 70.

39 Из записи беседы с М. М. Монаховой.

40 Воспоминания В. Ланового // Архив народного театра ДК ЗИЛ.

41 Пьеса Л. В. Гераскиной «Аттестат зрелости» — характернейший документ времени. Живой талантливый юноша Валентин Листовский, увлекающийся и добрый по натуре человек, оказывается отрицательным персонажем, которого исключают из комсомола, от которого отворачиваются друзья, любимая девушка. В череде тяжелейших проступков Листовского, вполне серьезно выдвигаемых драматургом, — розыгрыш молодой учительницы, проволочка с проведением доклада перед октябрятами о достижении советской науки и сочинением заметки для стенной газеты.

Даже в те времена чуткое ухо зрителя не могло не уловить фальши ситуации, объективной правоты Листовского, ибо пьеса во всех эпизодах, которые, по благонамеренной мысли автора, должны были разоблачить Листовского, на самом деле подтверждала его внутреннюю правоту. Учительница истории, которую Листовский слушал издевательски подчеркнуто, вперив в нее глаза, произносила стертые «барабанные» фразы о советском патриотизме в войне. Доклад, который Листовский должен был читать перед октябрятами, имел чудовищно наукообразное название. А на упрек секретаря комитета

комсомола, что он не ведет работу по вовлечению пионеров в комсомол, Листовский отвечал: «Зачем тащить, пусть вступают те, кто хочет».

Мудрые, уважаемые педагоги (по характеристике драматурга) отличались поразительной душевной глухотой и педагогической бестактностью. Они никак не могли увидеть простых вещей: все «проступки» Листовский делает не по причине зазнайства и эгоизма, а потому что охвачен чувством любви, переполнен стихами и мечтами...

42 Пресса в духе времени отмечала, разумеется, прежде всего идейно-воспитательные моменты спектакля. «Исполнители спектакля сумели по-настоящему серьезно и темпераментно показать, как боролся школьный коллектив за своего товарища, за то, чтобы помочь зазнавшемуся Валентину Листовскому... стать достойным членом советского общества» (Правда. 1951. 2 нояб.). «Весь спектакль, — писал рецензент «Труда», — подчинен основной идее — воспитанию высоких моральных качеств молодого человека нашего времени». Но здесь же отмечалось и «обаяние юности», «живой творческий организм» и то, что рядом со школьниками воспитатели выглядят «бледными, невыразительными, а подчас и неумными резонерами и моралистами» (Труд. 1951. 23 окт.).

43 На сдаче спектакля школьные учителя критиковали постановку за отступление от правды. Один из аргументов: таких, как в «Аттестате», школьных балов не бывает. «Ну что же, — ответил на эту критику С. Л. Штейн, — мы покажем, как надо проводить школьные вечера» (Из записи бесед с Г. А. Калашниковой).

44 *Лановой В.* Счастливые встречи. М., 1983. С. 55—56.

45 Письмо С. Л. Штейна М. М. Монаховой 20.10.50 г. (Из архива М. М. Монаховой).

МАССОВЫЙ «НИЗОВОЙ» ТЕАТР

К профессиональному театру, к условиям его строго подконтрольного существования можно было подтянуть лишь ограниченное число любительских коллективов. Театральная самодеятельность на всех этапах включала в себя огромный, практически не изменявшийся по своим культурологическим характеристикам пласт «низового» любительства, располагавшегося на периферии культурной жизни.

В 20-е гг. традиционные любительские кружки сравнительно безбедно существовали в «тылу» динамичного агитационного театра, а в 30—50-е скромно жили в тени самодеятельных театров, приобщавшихся к высотам идейности и мастерства профессиональной сцены.

Даже во времена всесоюзных смотров самодеятельный театр оказывался в поле зрения руководящих органов лишь на средних и высших этапах. В период между смотрами (по горизонтали) и на низшем уровне (по вертикали) создавалось пространство, где любительский театр чувствовал себя относительно спокойно, оказывался практически вне прямого контроля идеологических служб системы.

В отчетах и обзорах, подводивших итоги олимпиад, смотров, фестивалей, как правило, сопоставлялись такие цифры: общее число участвовавших и количество выступивших на «заключительных показах», концертах, «декадах». Так подчеркивались и массовость, и достижения самодеятельной сцены.

В 1935 г. краевая олимпиада Дальнего Востока характеризовалась следующими показателями: в Никольско-Уссурийской области в заводских просмотрах участвовало 856 человек — на краевую олимпиаду было отобрано 80; в Приморской области на первом этапе выступило 1222 человека — на краевую Олимпиаду направлено 94; в Хабаровской области соответственно — 1370 и 213. Эти цифры, по мнению устроителей олимпиады, свидетельствовали о «строгости при отборе участников». Так, из общего числа драматических коллективов заслуживали «положительной оценки» всего пять. Для большинства же кружков — «типично некритическое отношение к материалу, отсутствие серьезной учебы и квалифицированных кадров руководителей».[1] В итоговых материалах московского смотра постановок 1937 г., приуроченных к 20-летию Октября, фигурировали такие цифры. Всего было просмотрено 70 спектаклей. Некоторые из них (например, «Очная ставка» братьев Тур и Шейнина драмкружка клуба деревообделочников) могли бы «сделать честь любому профессиональному театру». Но — «таких коллективов десяток среди 600 драматических коллективов Москвы».[2]

«Разрыв между показанным на смотре и не показанным велик», — констатировал Л. Субботин, один из известных теоретиков и методистов самодеятельного театра тех лет. Этот вывод подтвердился в 1938 г., когда был проведен «поголовный просмотр» всей театральной самодеятельности столицы, который охватил 500 кружков. Из них на районные смотры было отобрано 97, т. е. меньше 20%, на городской — 50, т. е. 10%. Но даже при таком

«строгом» отборе целый ряд коллективов на заключительный этап был «выдвинут недостаточно обоснованно».[3]

С годами пропасть между «показательными», отмеченными наградами, воплощавшими идеал «народной социалистической культуры» коллективами и основной массой драмкружков не сужалась, а, скорее, расширялась и углублялась.

В 1948 г. во Всесоюзном смотре театральной самодеятельности профсоюзов (специально посвященном советской пьесе) «на местах» было просмотрено 30 тысяч коллективов. «Из тысяч постановок были отмечены 19 лучших спектаклей, которые и были показаны в столице в Центральном детском театре и на сцене Центрального дома работников искусств».[4]

Разрыв между верхней и низовой сферами театральной самодеятельности представляет для нас сугубый интерес. Не только потому, что является неотъемлемой чертой самодеятельного театра тех лет и подчеркивает его достижения и высшие цели. Этот разрыв открывает такие стороны любительского творчества, которые намеренно или бессознательно игнорировались, затушевывались, получали неадекватную оценку в силу всеобщей аберрации реальной картины в «оптической системе» сталинской идеологии.

Тоталитарная система не смогла до конца решить многие, самою же определенные социальные и культурные задачи, которые позволили бы ей осуществить полный контроль над всеми областями жизни.

Как и многие сферы экономической, духовной жизни страны, обширная область так называемой культурно-просветительной работы оказалась на голодном пайке. Даже не располагая сопоставимыми статистическими данными материального обеспечения различных сфер культуры, нетрудно представить, в каком плачевном состоянии находилась материально-техническая и кадровая «база» городской клубной сети. «Безграмотный человек вне политики», «кадры решают все» — по иронии истории эти знаменитые лозунги в сфере культурной доказали свою правильность.

Не создав необходимой сети культурно-просветительных учреждений, не сформировав кадры обученных, обеспеченных, хорошо оплачиваемых культпросветчиков, система не смогла эффективно проводить свою политику во

внепроизводственной жизни людей — сфере досугового общения, свободного времени, повседневного быта.

Поистине символическая картина была нарисована неким Ямовым в очерке «Печальная повесть о клубе Саратовского завода комбайнов» (детище первой пятилетки).

На 1934 г. клубу была определена дотация в 57 тысяч рублей. «Если учесть, что в здании 22 комнаты, фойе, коридоры, зрительный зал на 1200 человек, малый зал, 8 комнат за кулисами, подсобные и служебные помещения, что для обслуживания этой огромной махины надо содержать 35 человек штата, который обходится в 50 тыс. рублей в год, то для всей остальной клубной работы остается 7 тыс. рублей». Положение усугублялось тем, что строительство клуба, призванного выразить и воплотить в себе грандиозные планы социальных преобразований, масштабы «культурной революции», было проведено со значительными отклонениями от проекта, халтурно, в результате чего здание уже через два года после торжественного открытия пришло в аварийное состояние. «На стенах сложнейшие узоры трещин, идущих по всем направлениям. Местами штукатурка обваливалась, и открывался переплет дранок. Трубы парового отопления всевозможных диаметров (вплоть до шестивершковых), поддерживаемые массивными железными крючьями, опоясывают все комнаты. Около труб зеленые и бурые пятна сырости и черные языки копоти. (...) Систему отопления соорудили такую, что при самой усиленной топке первый этаж и зрительный зал промерзают насквозь. Трубы часто лопались, давали течь, заливали помещения потоками воды, отсюда обвалы, сырость, грязь и гниль.

Для полноты картины надо упомянуть еще о протекающей крыше, о рассохшихся облупленных дверях, о вываливающихся мраморных подоконниках, о потрескавшихся рамах, о неизбывной грязи и пыли».

И вот в таком «очаге культуры» драматический кружок одну за другой выпускал премьеры. В сезоне 1933/1934 г. были поставлены «Суд», «Темп», «Натиск», «На дне» и, наконец, «Чужой ребенок». Самый большой успех выпал на комедию Шкваркина, которая «вызывает массу восторженных отзывов и собирает полный зрительный зал».[5] Естественно, что здесь и речи не могло быть об

учебе, углубленной работе над драматургическим материалом, образами и т. п.

...В театральной самодеятельности Свердловска «кружковцы „пекут“ спектакль за спектаклем, пополняя сборами клубный бюджет». Руководитель драматического коллектива клуба железнодорожников Павловский, «имеющий 25-летний стаж художественной работы», за 1935 г. поставил шесть многоактных спектаклей, в том числе — «Ревизор», «Лес», «Власть тьмы». «Техника работы над спектаклем примерно такая: руководитель читает пьесу и тут же распределяет роли, затем переходит сразу к мизансценам. Каждый читает свой текст и пытается „играть“. Руководитель перемещает участников по сцене, суфлирует и „показывает“. Задача исполнителей в том, чтобы приблизительно усвоить текст и затем повторить движения и интонации режиссера».[6]

Когда участники ленинградского совещания по самодеятельному театру (1936) принимали решение «поднять все самодеятельное театральное движение до уровня лучших образцов советского театра», вряд ли кто из присутствовавших верил в осуществимость этого чисто пропагандистского лозунга.[7] Ведь одновременно перед ВЦСПС ставился вопрос о «необходимости выделения 25—30 лучших коллективов», которым предполагалось «создать нормальные материально-финансовые условия для работы».[8] И хотя создание привилегированного «класса» обосновывалось благородными задачами формирования образцовых самодеятельных театров профсоюзов, «на опыте работы которых будет воспитываться вся театральная самодеятельность», истинное положение вещей не было ни для кого секретом.

Тот же «Клуб» в 30-х гг. практически в каждом номере помещал материалы, свидетельствовавшие о бедственном положении основной массы художественных кружков, особенно драматических, об отсутствии квалифицированных руководителей, элементарных условий работы.

...Во время утверждения сметы клуба Пермского железнодорожного завода (1933) в райпрофсоже из нее «вычеркнули сумму на содержание кружководов, мотивируя это тем, что кружок должен работать „из любви к искусству“». Завком завода «пошел еще дальше»: «Оставшихся двух руководителей кружков (драматического и хорового)

не включил в список работников завкома, руководители остались без продовольственных карточек».[9]

Из г. Клинцы Западной области руководитель кружка писал: «Ютимся мы в маленькой комнате, сцену видим очень редко, и кружковец видит декоративную установку только на первом спектакле. Репетиций в гриме и костюмах не бывает... А после второго спектакля зав. клубом снимает постановку, говоря, что ее „все уже видели". (...)

Я только два года назад перешел с профессиональной сцены в клуб. До этого я был актером с 1910 года, а режиссером с 1921. В декабре 1935 года исполнилось 25-летие моей работы в театре, но я ни разу еще не чувствовал себя таким беспризорным».[10]

Беспризорным «низовой» самодеятельный театр оказывался во всех смыслах.

В подобных условиях не указания сверху, не репертуарные рекомендации центра, не призывы подняться до уровня лучших образцов советского театра определяли жизнь основной массы любителей, а иные, более весомые обстоятельства.

Вкусы широкой зрительской массы, ее эстетический опыт, предпочтения и ожидания, определявшие успех (в том числе и кассовый) драмкружка; опыт руководителей — в основном бывших актеров из провинциальных театров и выдвинувшихся любителей;[11] наконец, социальный и художественный опыт и пристрастия самих актеров-любителей — вот основные факторы, определявшие жизнь «низового» любительского театрального творчества.

На протяжении всего периода спектакли любительского театра, вовлеченные в смотровую орбиту, но, как правило, отсеиваемые уже на первых этапах, критиковали за два крупных прегрешения против высокого театрального искусства.

Во-первых, за постоянную склонность «вытащить» на сцену «давно осужденный», «безыдейный», «низкопробный», «аполитичный» и т. п. репертуар.

Во-вторых, за «крайнюю легковесность и беспринципность» в трактовке «больших» советских и классических пьес и исполняемых ролей.

Так, Московский смотр зрелищной самодеятельности 1933 г. показал, что «мещанские элементы» вновь «потянули кружки к „Шельменко-денщикам" и прочей драматургической дребедени». В то же время при постановке

«Доходного места» (коллектив Союза горпредприятий) «режиссер сделал акцент на взаимоотношениях Жадова и Полины, а не на разоблачении чиновников и их быта», а в «Квадратуре круга» (Кожевенная фабрика № 5) режиссер превратил комсомольский быт в фарс, «усиленно подчеркивая любовные приключения — обмен жен».[12]

Два пункта приложения критических усилий оставались неизменными на протяжении всего периода.

Послевоенный смотр 1946 г. в Москве. Театральный коллектив Московского авиационного института раскритикован за постановку «антихудожественных пьес» «Тетка Чарлея» Томаса и «Опасный возраст» Пинеро.[13]

На первых этапах Всесоюзного смотра 1951 г. обнаружились те же «просчеты». Один кружок выступил «с обывательской, пошлой „комедией" из репертуара дореволюционных дачных любительских спектаклей „Теща в дом — все вверх дном"», в другом коллективе социальная пьеса Островского о «волках» и «овцах» превратилась «в веселую комедию на темы ловкой „охоты за мужчиной", в третьем («Горе от ума») «на первом плане оказались любовные переживания Чацкого», а не «страшная ненависть к фамусовскому обществу».[14]

В 1956 г., когда стало возможно более откровенно и объективно взглянуть на состояние дел, директор ВДНТ им. Крупской В. С. Фадеева в докладе на конференции, посвященной итогам Всесоюзного смотра 1956 г., признавала, что постановки таких классических советских пьес, как «Шторм», «Разлом», «Бронепоезд 14-69» «не являются еще определением репертуарной линии театральной самодеятельности». Самое большое место на любительской сцене, констатировали организаторы смотра, занимали комедии и мелодрамы: «В сиреневом саду», «Свадебное путешествие», «Чужой ребенок», «Капитан в отставке», «Милочка», «Люська» и др.[15]

Вот это постоянство, множество приводимых примеров, их география свидетельствовали о том, что критики имели дело с явлением укоренившимся, типичным, явлением, которое невозможно было объяснить лишь беспомощностью и халтурным отношением к делу «кружководов» и актеров-любителей. Это хорошо понимали некоторые специалисты. «В настоящее время (речь шла об итогах смотра 1956 г. — *А. Ш.*) очень многие коллективы

увлекаются бытовой „семейной" драмой, охотно обращаются к легкой комедии.

Где-то скромно, незаметно, но прочно примостилась теория: „Этого требует зритель" — и коллективы проходят мимо больших социальных полотен».[16] Слово «теория», конечно же, здесь было упомянуто с иронией. Прочно «примостилась» не теория, а действительный социальный заказ и эстетический запрос массового зрителя любительских спектаклей.

Критики иногда вынуждены были признавать, что «халтурные» спектакли пользуются успехом у зрителя, а исполнители проявляют подчас незаурядные способности и достигают при своих «ошибочных» трактовках ролей большой эмоциональной заразительности и даже художественного эффекта.

Среди любительских театров, работавших не «по системе», были и успешно действовали коллективы со сложившимися, устойчивыми традициями, своей системой эстетических, этических и организационных норм, чаще всего не осознаваемых, не прокламируемых, а принятых и усвоенных на веру.

Один из таких коллективов — драмкружок Конаковской фарфоро-фаянсовой фабрики (бывш. Кузнецова) возник в апреле 1906 г. Работал над традиционным для любителей репертуаром: Островский, Писемский, Мирбо, Сумбатов... Работал по тем временам основательно. Пьесы репетировались обычно месяц. К сезону 1936/1937 г. в состав труппы входили трое актеров, работавших со дня основания, четыре человека — более 20 лет, остальные тоже не новички: среди них много одаренных исполнителей, хорошо владевших актерским ремеслом. Это был крепкий, сыгравшийся коллектив. Актеры хорошо знали друг друга как партнеров по сцене и как товарищей. Роли распределялись по принципу амплуа, поэтому каждый новый спектакль не требовал больших усилий для подготовки. Понятно, что театр не ставил перед собой сложных художественных задач, вполне довольствуясь более или менее четким выявлением сюжета, основных взаимоотношений действующих лиц, рассчитывая главным образом на силу воздействия самого драматургического материала. (Корреспондент, сочувственно рассказывавший о работе коллектива на страницах журнала «Народное творчество»,[17] тем не менее замечал, что актеры

пока «не поняли, как необходимо им природные данные подкрепить учебой и специальной тренировкой». Но отмечалось, что они решились на смелый шаг — играть без суфлера.) Взаимопонимание актеров, любовное отношение к делу, своеобразный профессионализм проявились во время спектакля. «Ни сутолоки, ни суетни за кулисами перед спектаклем и в антрактах. Каждый точно знает, что ему надо делать. Гримировка и переодевание актеров быстры и тщательны. Сцена обставляется в несколько минут самими же кружковцами. По звонку каждый на месте». Автор корреспонденции из Конакова был свидетелем случая, поставившего под угрозу выездной спектакль. Почему-то не пришла обещанная машина. Ни один актер даже не заикнулся о том, чтобы отменить поездку. Сами договорились о предоставлении катера, в котором поехали женщины. Мужчины пошли пешком, несмотря на дождь и грязь и на то, что некоторые явились прямо с работы.

Интерпретация советской и зарубежной классики, входившая в противоречие с основными постулатами социалистической идейности и реализма, а точнее — с вульгарно-социологическими схемами, была продиктована не злым умыслом, а обыкновенной житейской логикой, здравым смыслом любителей, традициями семейно-бытовых отношений.

Многие спектакли смотра 1951 г. по пьесам М. Горького осуждались в печати за «недооценку оптимистических, жизнеутверждающих мотивов в творчестве певца революции». Так, в спектакле челябинского коллектива «На дне» «не раскрыта до конца призывная сила сатинских речей». А в «Мещанах» (ДК им. Чкалова, Москва) «токарь Е. Степанов играет роль старика Бессеменова с таким теплом, так пользуется каждой возможностью показать его якобы беззлобный юмор, его страдания, его печальную замкнутость и одиночество в собственной семье, что „зажиточный мещанин“ неожиданно привлекает сочувствие зрителя». В результате, негодовал рецензент, «начинает казаться, что молодежь, населяющая дом Бессеменовых, в том числе Нил со своей невестой Полей, — бездушные, неблагодарные, сухие люди». В финале пьесы «Егор Булычев и другие» (коллектив московского завода АТЭ) «революционная демонстрация выглядит так безжизненно, настолько лишена подъема, а смерть Булычева на первом плане сцены подана так старательно и подроб-

но, что в спектакле вовсе пропадает горьковская мажорная, жизнеутверждающая тема».[18]

Любительский театр, нередко сам того не подозревая и не желая, оказывался в оппозиции к господствующему строю мысли.

«Низовой» театр вовсе не желал вступать на стезю противоборства, он плелся в хвосте «отсталого» сознания городской массы, вместо того чтобы подтягивать ее до уровня «передовых людей страны». Происходило это не только из-за сбоев, «недоработок», упущений в кадровой политике Системы, но и по причинам неизживаемости некоторых традиционных механизмов культуры, неистребимости стереотипов «культурного» поведения городских низов — вчерашних крестьян и сельских интеллигентов, жителей провинциальных городков и окраин губернских центров, оказавшихся в городах-заводах и городах-новостройках, оглушенных грохотом индустриализации, потрясенных массовыми сселениями, перемещениями, переселениями «мирных» периодов, эвакуациями, отступлениями, наступлениями времен войны.

В первой главе этой книги уже говорилось о том, что искусство «исправительно-трудовых лагерей» НКВД представляло собой срез художественной культуры сталинской эпохи, обнажало все ее пласты от самых верхних до самых низких. При этом «лагерная культура» часто легализировала такие стороны и явления, которые «на воле» декорировались величественными творениями государственного искусства.

На обширном пространстве «архипелага ГУЛАГ», в его «столичных» центрах типа Магадана действовали театральные труппы, составленные из первоклассных профессиональных актеров, возглавлявшиеся такими известными до или после заключения режиссерами, как Константин Эггерт, Лесь Курбас, Леонид Варпаховский. И здесь же, в глухих таежных лагпунктах возникали примитивнейшие любительские кружки из людей, впервые в жизни вступавших на подмостки. А те подмостки...

...Лагерная столовая. «Надо было переждать, когда весь участок отобедает, вернувшись с лесных и других работ, потом, отодвинув в угол и нагромоздив горой столы, поставить рядами скамьи. (...) Первые скамьи

предоставлялись начальству, охране и другим вольнонаемным служащим, а затем шли ряды, где сидели заключенные. „Сцена", т. е. место за тряпкой-занавесом, скудно освещалась несколькими семилинейными керосиновыми лампами, поставленными на пол. Двое добровольцев, стоя по бокам сцены, держали в руках еще по одной».[19] В таких условиях начинал свою многолетнюю жизнь драмкружок одного из множества сибирских лагпунктов.[20] В его деятельности рельефно выступали характернейшие черты «низового» любительства.

Руководитель кружка — филолог, человек без специальной театральной подготовки.

Актеры. Специфика лесозаготовительного лагеря, не требовавшего большого количества специалистов, «определяла низкий уровень культурного развития массы заключенных». Правда, позднее произошло культурное «пополнение» за счет бывших работников КВЖД и заключенных с Беломорканала.

Большая часть труппы постоянно менялась. «Актеры» приходили и уходили, «переброшенные на другой участок, освобожденные или умершие».[21] Несколько членов коллектива проработали бок о бок ряд лет: Борис Красилов — политический заключенный, член партии, И. Ф. Пузленко — уголовник, сидевший за какие-то махинации, Тася Аникина — репрессированная жена «изменника родины», Фрося Путинцева — полуграмотная уголовница,[22] Иван Иванович Функ — немец, до ареста — заслуженный учитель в одной из школ северного Казахстана, Александр Малашевский — младший воспитатель из заключенных, Митя — лагерный парикмахер-гример и создатель всевозможных париков из конских хвостов, Раш — еврей, уроженец бывшей «русской Польши», по специальности слесарь — фантастически изобретательный «заведующий» постановочной частью театра.[23]

Первоначально вербовать в коллектив было очень трудно. Актеры приходили на репетиции после тяжелейшей работы в лесу, зимой — на морозе, летом — в тучах комаров и мошки. Собирались уставшие и иззябшие, с распухшими лицами и слезящимися глазами.

«И все-таки люди шли, далеко не всех приходилось уговаривать, иные приходили сами и просили принять их „в театр". Что побуждало их? Вероятно, то же чувство, что толкнуло меня написать первую пьесу: ведь во время

17 Зак. 3448

репетиций, а тем более — самого спектакля они переставали чувствовать заборы и часовых вокруг себя, они жили такой милою им прежней, своей жизнью, были отцами семей, одевались по-домашнему, говорили обыкновенные домашние слова, волновались иным волнением, нежели эти ежедневные тревоги о том, какая „пайка" хлеба у них выработана и на какой номер продовольственного „котла" они попадут. А иные, молодые романтики, просто уходили в мир мечты: ведь они в эти минуты были профессорами, врачами, героями, в них просыпалось все то лучшее, что раньше жило в них, — и они любили и ревниво берегли эти „лучшие" уголки своей понурой, подавленной души».

Репертуар. Тут лагерный театр (еще до своего рождения) оказался в совершенно невероятных для обычного драмкружка обстоятельствах, но они-то более всего и проявили характернейшие черты «низовой» театральной самодеятельности. Дело в том, что в лагере не было ни единого текста хоть какой-то пьесы. Совсем! И негде было достать.

Театр и начался, собственно, с того, что начальник КВЧ (культурно-воспитательной части) приказал заключенной «интеллигентке» в два дня сочинить и подготовить спектакль к какому-то мероприятию. И несказанно удивился, когда услышал в ответ, что в такой срок это сделать невозможно. С большим трудом удалось убедить согласиться на более приемлемые условия.

И вот интеллигентка, «политическая», с высшим филологическим образованием сочиняет примитивненький скетч про капризную жену, ее мужа и домработницу, разучивает его с двумя своими сотоварищами и представляет на суд лагерного начальства и «заключенной» публики.

Наивное, непритязательное представление определило всю дальнейшую лагерную судьбу молодой, хрупкой, но, как оказалось, сильной духом женщины. «Решающим моментом, — писала А. Никольская, — был хороший, искренний смех... Я хотела, чтобы они смеялись».

Ее перевели на культработу, поручили устройство клуба, организацию самодеятельности с правом писать пьесы «только для занимательности». Строго запрещалось выходить в область идеологии. «Связанная поставленными мне условиями, я не могла выйти из определенных рамок и крутилась в них, как умела, вводя в пьесы каж-

дый раз что-нибудь новенькое: то куплеты с пением и танцами, то комические выходы всех участвовавших в пьесе актеров перед спектаклем и после него (это всегда производило фурор в зрительном зале!), то еще что-нибудь. Пьесы шли, как правило, с успехом, население участка привыкло к театру, полюбило его, ждало новых постановок».

Невероятные парадоксы времени! На «воле» театральную самодеятельность нещадно критикуют за безыдейность, «дешевый», «мещанский» комедийный репертуар. В лагере зекам-любителям предписывают работать только «для занимательности».

И другое невероятие: очень скоро новоявленный драматург и режиссер поняла, что строжайший начальственный запрет на «высокие» темы и жанры вполне совпадает с интересами и потребностями лагерной массы, что она — автор — творит, исходя не из собственных вкусов и не под давлением цензуры, а прислушиваясь к волеизъявлению публики. «Не я оказалась законодателем..., ведущим за собой лагерное население, а они, лагерная масса, мои товарищи заключенные». Оказалось, что под ее руководством возник не суверенный драматический коллектив, выделившаяся и вставшая над остальной массой «культурная единица», а образовалось некое духовное сплетение, всеми нитями непосредственно и неразрывно связанное с жизнью и бытом лагерного населения. В известном смысле не существовало и отдельно взятых, предъявляемых публике как готовый продукт спектаклей. Можно было говорить о своеобразной жизни пьесы в лагере.

Лагерная масса выделила из своей среды исполнителей и в силу наитеснейшего совместного существования с актерами в бараке, на лесоповале, в столовой и т. п. держала под своеобразным контролем весь творческий процесс.

...Ни у администрации, ни тем более у заключенных совершенно нет бумаги. Не на чем зафиксировать очередной драматургический опус. И вот к лагерному драматургу приходят знакомые и незнакомые обитатели участка и приносят чистые почтовые открытки с дорогими сердцу видами Гурзуфа и Алупки, с фотографиями красавиц Клео де Мерод и Лины Кавальери, расклеенные конверты, на оборотной стороне которых можно писать, обрывки и клочки бумаги самой разнообразной формы.

Перед выпуском каждого спектакля по баракам проходил сбор «пожертвований» — «костюмов», реквизита, деталей оформления. Появлялись многочисленные болельщики и помощники.

Наконец — сам спектакль. «Нигде и никогда я не встречала такого контакта, даже больше — такого единства сцены и зрителя, какое неизменно держалось у нас в течение нескольких лет работы театра. И если я скажу, что мы играли на зрителя, то скажу в самом лучшем значении этого по существу отрицательного выражения».

Спектакль сыгран. «...несколько дней лагпункт живет впечатлениями, воспоминаниями, обсуждениями. Проходя по зоне, слышишь, как огромный детина из погрузочной бригады, вернувшийся с работы, спешит в свой барак и, приподнимая перед завхозом ногу в разодранном чуне, жеманясь и почему-то растопыривая пальцы обеих рук, заявляет: — „Ах, снимите с меня, пожалуйста, галоши!“ — повторяя слова последнего скетча».

На режиссера, актеров сыплются вопросы: почему? как? что значат такие-то слова? Одобряются или оспариваются повороты сюжета, высказываются и сталкиваются мнения об игре каждого исполнителя.

И вот что показательно! Когда театр и его руководительница завоевали полное доверие начальства, когда было получено не только разрешение, но и прямое указание подготовить постановку на серьезную тему, когда в руки режиссера попал экземпляр «настоящей» пьесы — «Разлома» Лавренева — коллектив постигла полная неудача. «Большинство актеров не понимало, кого и что они играют», до зрителей не дошли «как исторический фон пьесы, так и психологическое наполнение ролей».

Но вот руководительница берется сама написать многоактную «современную» и «идейную» пьесу. Про «обыкновенного мальчика» — пионера Мишу, который живет в расположении пограничной заставы и волей обстоятельств оказывается в эпицентре вооруженного столкновения с большим отрядом нарушителей границы, совершает подвиг и погибает. Зрители были буквально потрясены увиденным.

Секрет необычайного успеха спектакля объяснялся просто: пьеса была написана и поставлена по канонам мелодрамы, наряженной в одежды актуальной советской «действительности», украшенной знаками и символами

Большой жизни страны Советов. Герой пьесы пионер Миша — сирота, усыновленный пограничным отрядом во главе с героическим командиром Шубиным, другом Мишиного отца. Матери Миша не помнил: она умерла при его рождении. Отец — летчик (!) — героически погиб. Живет мальчик у одинокой вдовы, чудаковатой, молодящейся и очень доброй женщины. (Представим себя на месте зрителя, давно отторгнутого от семьи, детей, родных, лишь в воспоминаниях да во снах возвращающегося в обстановку обычного домашнего житья-бытья.)

Все первое действие спектакля развертывалось «в радостных тонах веселого воскресного утра», проходило на квартире вдовы, куда Миша возвращался из Москвы. В столице он, направленный погранчастью, успешно сдал экзамены в музыкальную школу, где и должен учиться по классу скрипки. Миша в окружении близких людей, в центре внимания. «Он так и сыплет рассказами: тут и его страхи перед экзаменами, и сам экзамен, и опера „Князь Игорь“ в Большом театре — Мишка пытается изобразить танец половецких девушек — и рассказы о посещении Мавзолея, планетария, Дворца пионеров. Все оживлены, веселы...».

Идиллическая картина веселого воскресного утра резко, почти без подготовки сменялась тревожными настроениями, драматическими событиями, когда коварный враг нарушал границу и натыкался на героический отпор малочисленного погранотряда, в рядах которого оказывался и Миша, превращавшийся в самоотверженного связиста.

Финал спектакля. На сцене близкие Миши, командиры, красноармейцы — напряженное ожидание известий о пропавшем мальчике. «И вдруг тревожное: — Что это? ... Миша!

Из-за деревьев в молчании два бойца выносят носилки и ставят их на пни. Зал хором, как многократное эхо повторяет:

— Что это? ...Миша!!

Сцена перекинулась в зал — стихийно, непредвиденно. Поляна расширилась до последних рядов зрителей. И когда врач склонился над мальчиком, его приговора ждали все.

Врач медленно выпрямляется и молча снимает фуражку. Начальник заставы и бойцы повторяют это движение... В зале тихий шепот, а может быть, плач...

И вдруг — жалобный, надрывный вопль Фроси — Бойцовой:

— Мишенька, дитятко мое! Сиротка мой бедный!

Она бросается к носилкам и падает головой на грудь Мишки. Я чувствую, как трясется в рыданиях ее тело, как настоящие горячие слезы текут по моей белой пионерской рубашке...» (роль Миши исполняла руководительница — женщина хрупкого телосложения).

Комедия, тяготеющая к фарсу, и мелодрама — эти две опоры демократического, «низового» театра оказывались необыкновенно прочными, способными устоять в условиях невероятных изломов и разрушений культурных пластов.

Такова уж «диалектика»: массовое сознание легко подверглось обработке, внедрению новых идеологических клише, сработанных по его же внутренним законам, но оно же — массовое сознание — нелегко расставалось и с прежними благоприобретениями. «Эстетика» «низового» любительского театра представляла собой причудливую смесь из элементов фольклорного мышления, навыков провинциального, полупрофессионального «театротворчества» и плохо усвоенных уроков идеологии сталинизма.

Необычность ситуации в театральной самодеятельности 30—50-х гг. заключалась в том, что нещадно критикуемый, китчевый «низовой» любительский театр нередко оказывался более живым, человечным, отвечавшим естественным потребностям самих любителей и публики, чем многие коллективы передового эшелона, возносимые на Олимп всесоюзных смотров.

Очень многое из того, что критиковалось как ошибочное, безыдейное, антихудожественное в 30-х—50-х гг., не может не вызвать нашего сочувственного отношения. И вовсе не по причине психологически объяснимого желания поменять все тогдашние плюсы на минусы, а минусы на плюсы, а потому, что сегодня становится ясной объективная, если не художественная, то нравственная, социокультурная ценность «примитивных» (исходивших из здравого смысла и укоренившихся традиций) трактовок классики, постановок «безыдейных» пьес и т. п. проявлений массового сознания. Насаждаемый сверху, официоз-

ный, слащаво-агресивный китч был неизмеримо более страшен, разрушителен для духовного мира человека и культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Клуб. 1936. № 1. С. 54.

[2] Культурная работа профсоюзов. 1938. № 2. С. 31, 35.

[3] *Субботин Л.* Некоторые выводы из смотра театральной самодеятельности // Культурная работа профсоюзов. 1938. № 2. С. 31, 35.

[4] *Попов Ал.* Народные таланты // Культура и жизнь. 1948. 21 окт. На декаде были представлены театры из Москвы, Ленинграда, с Урала, из Азербайджана, Латвии, Украины, Белоруссии.

[5] Клуб. 1934. № 10. С. 20—22.

[6] Клуб. 1936. № 5. С. 44.

Об общем положении дел в культурно-просветительной работе Свердловска можно судить по таким данным. Клуб Верхнеисетского металлургического завода, где работало 7 тысяч человек, ютился в бывшем особняке управляющего заводом, имел зал всего на 250 мест и несколько комнат. Новый большой клуб строился уже 6 лет, но пока оставался без крыши. В рабочем поселке Уралмаша (30 тысяч рабочих) клуб был размещен в бараке (зал на 400 мест, буфетная стойка и библиотека). Стаж работы заведующего клубом Верхнеисетского завода — два месяца, Уралмаша — полтора, клуба строителей — около полугода. За 1935 г. в клубе железнодорожников сменилось 9 заведующих, в клубе им. Горького — 4, в клубе Арамильской суконной фабрики за полгода на этой должности побывало 8 человек (Клуб. 1936. № 4. С. 13—14).

Дополним эти данные сведениями о «сети» и кадрах Ивановской области. В этом огромном крае, включавшем Иваново, Ярославль, Владимир, Кострому с прилегающими районами, в 1936 г. насчитывался 261 профсоюзный клуб. Только около 60 клубов — специально выстроенные здания, в том числе 31 — за годы первой пятилетки. Большинство клубов — старые фабричные корпуса, дома фабрикантов, бывшие церкви... Выборочная проверка «культурного уровня» 55 заведующих клубами показала, что 32 из них имели начальное образование, среднюю школу окончили 9, профшколу и совпартшколу — 12 и только 2 человека имели специальную подготовку: окончили политпросветтехникум (Клуб. 1936. № 4. С. 22—25).

[7] Там же. С. 54.

Поднять кого-то до уровня того-то — один из краеугольных камней культурно-просветительной деятельности.

III Всесоюзное совещание по работе профсоюзных клубов поставило перед работниками культурных учреждений задачу — «подтянуть культурный уровень всего народа к уровню передовых людей нашей страны». Между тем в информации об участниках совещания (естественно — передовых культработниках), бравших на себя столь ответственную задачу, сообщалось, что из 272 присутствовавших

всего 12 имели высшее образование, 178 — среднее и незаконченное среднее, 62 — начальное (Культурная работа профсоюзов. 1939. № 6. С. 16).

Манипулирование понятием «культура» на официальном уровне сплошь и рядом рождало прямо-таки анекдотические «сюжеты». В журнале «Клуб» № 2 за 1936 г. буквально на соседних страницах (5 и 6) можно прочитать высказывание Молотова о том, что «стахановское движение — показатель роста культурных сил рабочего класса» и пункт из постановления Президиума ВЦСПС: «Обеспечить в 1936 году поголовное обучение стахановцев, не имеющих начального образования, школами грамоты».

8 Клуб. 1936. № 4. С. 54.

9 Клуб. 1933. № 9. С 25.

10 Клуб. 1936. № 7. С. 32.

11 Во время «поголовного просмотра» драмкружков столицы в 1938 г. работала аттестационная комиссия, которая изучила «данные» 197 руководителей. «В своем большинстве до сих пор это люди без специального театрального образования. В Москве среди них некоторые крупные мастера театра, рядовые актеры московских театров, актеры, оставшиеся на сезон не у дел, кадры руководителей, давно связавших свою творческую деятельность только с самодеятельным театром, студенты последних курсов театрального вуза, случайные люди, которые не имеют права руководить театральным коллективом». 21 человек был признан негодным к работе в системе театральной самодеятельности (Культурная работа профсоюзов. 1938. № 12. С. 75).

В 1953 г., согласно официальным данным, в профсоюзных «культурных учреждениях работало 8200 штатных работников и свыше 100 тысяч руководителей общественников. Из их числа (т. е. 108 200 человек. — *А. Ш.)* не более 5 тысяч закончили специальные учебные заведения или когда-то в них учились. Остальные обладают большим или меньшим опытом руководства кружками» (Клуб. 1953. № 12. С. 20).

12 Клуб. 1933. № 15. С. 36, 37.

13 Художественная самодеятельность: Сборник. М., 1947. С. 152.

14 *Каверин Ф. Н.* Достижения и ошибки театральной самодеятельности. М., 1953. С. 7, 10, 13.

15 Конференция режиссеров самодеятельного театра. М., 1956. С. 17.

16 *Сидорина И.* Мой друг // Спектакли театральных коллективов Москвы и Московской области. М., 1957. С. 39.

17 Народное творчество. 1937. № 7. С. 34.

18 *Каверин Ф. Н.* Достижения и ошибки... С. 19, 21, 25.

19 *Никольская А.* Передай дальше! // Простор. 1986. № 10. С. 131. А. Никольская (1899—1977) — филолог, после освобождения — переводчица и новеллист, была осуждена на 10 лет и весь срок отбыла в одном лагере. «Передай дальше!» — автобиографическая повесть, написанная в 60-х гг. Далее везде цитируется это издание.

20 Позднее к столовой пристроили сценическую коробку, приподнятую над зрительным залом. Появились «кое-какие кулисы, один съемный задник, небогатый реквизит, несколько ламп, занавес, — мы чувствовали себя богатыми».

21 Каждый новый спектакль начинался с азов, потому что состав труппы постоянно менялся: «одни выбывали с этапом, другие перешли в ночную смену, кто-нибудь провинился и лишен права участвовать в постановках, а еще кто-нибудь сидит в карцере». Новобранцев снова приходилось учить «самым примитивным вещам, потом добиваться хоть какой-то выразительности».

22 За несколько дней до освобождения Фрося подошла к режиссеру с чистым листком бумаги.

«— Попрошу я Вас: запишите мне на листочке слова разные.

— Что, что? Я не понимаю, какие разные слова?

— Культурные. Театральные. Я к вам пришла — все одно что чурка с глазами. А теперь я много чего знаю. Только боюсь, что выйду на свободу, растеряюсь и сразу все забуду. Ну, например, рампа, кулиса, софит, реплика, хозма, задник, ремарка, Лукреция, трензель, бламанже, Юлий Цезарь...».

23 Для одного из спектаклей Раш соорудил на сцене фонтан, потрясший все лагерное население. И не только местное. На фонтан приезжали смотреть с центрального участка. Как выразился сам Раш, «обыкновенный уличный фонтан из Флоренции, из Палермо», был изготовлен из десятков пустых консервных банок, разрезанных на жестяные минилисты, ведер, шланга от конских клистиров и других столь же необыкновенных материалов.

Через несколько лет лагерной жизни Раш умер от чахотки.

М. В. Юнисов

СЕЛЬСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

В «Директивах для органов народного образования к составлению второй культурной пятилетки (1933—1937 гг.)», утвержденных коллегией Наркомпроса РСФСР, указывалось, что «все виды советского искусства к началу 1933 года должны полностью переключиться на службу конкретным задачам социалистического строительства» и что «должно быть обращено особое внимание на подтягивание деревни в отношении охвата искусством».[1]

Что могли предложить проводники культурной политики разоренной, запуганной, вымирающей от голода деревне? Гастроли профессиональных театров и музыкантов, передвижные выставки не практиковались. По направлению высокого начальства в селах изредка объявлялись разве что группы столичных писателей с целью «вдохновиться» на создание произведений, воспевающих «счастливую колхозную жизнь». Об одной такой командировке вспоминал Б. Л. Пастернак: «В начале тридцатых годов было такое движение среди писателей: стали ездить по колхозам, собирать материалы для новых книг о новой деревне. Я хотел быть со всеми и тоже отправился в такую поездку с мыслью написать книгу. То, что я там увидел, нельзя выразить словами. Это было такое человеческое невообразимое горе, такое страшное бедствие, что оно становилось уже как бы абстрактным, не укладывалось в границы сознания. Я заболел. Целый год я не мог писать».[2]

В деревнях под клубы и избы-читальни были заняты десятки тысяч храмов, домов раскулаченных семей, где агитаторов первое время сменяли лишь культбригады, присланные из города или сформированные из местных добровольцев. В частушках и стихах они разоблачали «врагов» колхозного строя, призывали ударно провести «красный сев» и, быть может, изредка, подобно героям

платоновского «Котлована», задавались про себя вопросом: «Неужели внутри всего света тоска, а только в нас одних пятилетний план?».

Своеобразный «сельский рынок искусства» могли насытить прежде всего любители — музыканты, певцы, танцоры, актеры, но они лишились репертуарно-методической помощи города. С 1932 г. перестали выходить журналы «Искусство массам» (бывший «Деревенский театр») и украинский «Сельский театр»; Дома самодеятельного искусства в основном занимались формированием агиткультбригад, отправляемых в районы для проведения различных кампаний, и тиражированием списков запрещенных пьес.

Положение стало меняться в 1934 г. Начал выходить журнал «Колхозный театр» с репертуарными и учебно-методическими приложениями. Функции руководства сельской театральной самодеятельностью (инструктаж, консультации, учебные занятия, помощь в постановке спектаклей) были возложены на колхозно-совхозные театры. Новые коллективы создавались на базе выпусков театральных техникумов, в виде филиалов профессиональных городских театров или в результате их, в частности ТРАМов, перевода в статус передвижных областных или районных зрелищных предприятий. Нередко труппы составлялись из участников сельских драмкружков. Пышминский коллектив на Урале был сформирован из двух десятков наиболее способных кружковцев по решению «районного слета передовиков в 1934 году, когда был собран богатый урожай и получены значительные прибыли».[3] В России к концу 30-х гг. насчитывалось около 300 колхозно-совхозных театров,[4] несколько меньше их было на Украине, причем большинство из них «вобрало в себя актив самодеятельных кружков».[5] В Узбекской ССР таких коллективов было около 40, и они «представляли собой высшую форму самодеятельности».[6] То же самое можно сказать и о белорусских, киргизских, таджикских, других национальных передвижных театрах.[7]

Отсутствие во многих труппах квалифицированных режиссеров и актеров, текучесть состава, слабая материальная база, тяжелые условия работы не позволили во всей полноте осуществить идею приближения профессиональной театральной культуры к сельскому жителю: многие спектакли несли черты поспешно-поверхностной актер-

ской и режиссерской работы; коллективы неохотно оказывали помощь сельским кружкам. О творческих проблемах колхозно-совхозных театров говорил и тот факт, что они — шефы любителей — стали в свою очередь объектами шефства городских профессиональных театров.

В истории сельской театральной самодеятельности 1934 год отмечен другим важным событием: были проведены первые районные олимпиады в Подмосковье, а затем в Горьковской, Центрально-Черноземной, Полтавской, Киевской областях. Уже через год подобные мероприятия были повсеместным явлением, стимулировавшим количественный рост деревенских кружков. Желание колхоза, совхоза, МТС принять участие в смотре районного или областного уровня становилось причиной появления новых коллективов художественной самодеятельности.[8] В разных печатных источниках второй половины 30-х гг. количество драмкружков на селе исчислялось от 60 до 100 тысяч.[9] Такое разночтение в мифических статистических отчетах объяснялось ситуативным характером функционирования сельской самодеятельности от смотра к смотру, от олимпиады к олимпиаде. В период их проведения наблюдалось оживление художественной работы, а после окончания — заметный спад. В репортаже о смоленской областной олимпиаде 1935 г. говорилось, что большинство ее участников — коллективы «молодые, начавшие работать лишь 2—3 месяца назад. Они возникли потому, что в порядке подготовки к областной олимпиаде начались районные смотры, стали выявляться местные силы, оформлявшиеся в кружки».[10]

Наряду с ситуативными на селе были и постоянно работавшие театральные коллективы. Стаж многих из них насчитывал несколько лет, а то и десятилетий, однако возраст кружков еще не служил гарантией их творческой зрелости. Текучесть состава оставалась проблемой номер один в деревенском театре.

Как и в 20-е гг., драмкружками руководили актеры-любители, учителя, избачи, бывшие красноармейцы. Режиссерские навыки руководителей определялись багажом зрительских впечатлений, полученных в театре профессиональном или своем любительском, а также самообразовательной активностью (чтение специальной литературы). В середине десятилетия на селе появился новый тип руководителя — кружковод-курсант, иными словами, режиссер,

прошедший краткосрочные курсы при Домах народного творчества, профтеатрах, учебных заведениях.[11] И все же ведущее положение в коллективах прочно сохранял руководитель-суфлер. Поэтому в сельской самодеятельности все еще практиковалась игра с двух-трех репетиций;

актеры с трудом подавляли желание «покрасоваться» на сцене;

выбор пьес носил случайный характер; не уделялось достаточного внимания оформлению спектакля — музыке, гриму, декорациям, освещению; мизансцены были однообразно фронтальными; исполнитель «играл», пока «говорил»; отсутствовало взаимодействие партнеров.[12] Важнейшими условиями творческих перемен будут повышение профессиональной квалификации руководителей и пересмотр культпросветчиками взглядов на кружки как на главную статью доходов клуба, что и заставляло коллективы готовить в месяц до четырех спектаклей.

В 30-е гг. деревенский театр испытывал острый дефицит несложных в постановочном плане пьес с небольшим количеством действующих лиц на современные темы, близкие сельской публике. Не находя драматургического материала среди продукции издательств, кружки обращались к залежам комедий и мелодрам 1900—1920 гг. Предприимчивые руководители покупали пьесы «у знакомых, на рынках», выискивали «в репертуарных архивах старых любителей».[13] В Краснодарском крае в середине 30-х гг. из кружка в кружок переходила переписанная от руки пьеса неизвестного автора о гражданской войне «Полковник Батурин», в которой белогвардейский офицер «ловит красного разведчика, оказавшегося его собственной дочерью».[14] На районном смотре в Серебряных Прудах (Московская область) была показана пьеса 1926 г. «Конкурс женихов», «агитирующая за крепкое единоличное хозяйство».[15] «В большинстве районов, — писал М. Вепринский, — любой кружок может поставить все, что ему заблагорассудится. Обследование показало, что из общего числа в 218 пьес, поставленных кружками, 45 процентов сняты с репертуара».[16]

В драматургии 30-х гг. любители с трудом находили то, что с избытком давали агитки: любовно-детективную линию сюжета, ярко выраженное комическое начало и мелодраматические эффекты, которые больше всего и привлекали внимание жаждущих развлечений зрителей «Пол-

ковника Батурина» и «Конкурса женихов». Местные издательства пытались заказывать авторам пьесы, где дидактика соединялась бы с занимательностью, но обычно в столице такие произведения оценивались как «халтурные и троцкистские».[17] В эти годы почти не создавались пьесы непосредственно в драмкружках — главным образом из-за необходимости проводить через цензуру всякое предназначенное к публичному исполнению произведение. К тому же оскудел набор фабульных мотивов, комбинирование которых позволяло деревенским драматургам-самоучкам сочинять (подобно сказочникам) тысячи «историй в лицах».

Широкую известность в качестве автора и постановщика пьес-импровизаций обрела 70-летняя колхозница Е. М. Михайлова из села Невилье Кармановского района Смоленской области. Она создала драмы и комедии «Пастушок», «Пожар», «Переживание женщины», «Расцвет жизни», сыгранные ею вместе со своими пожилыми подругами. В пьесах заметны как фольклорные истоки, так и влияние профессиональной драматургии, театра обозрений, агиток. Наивность и искренность чувств, трогательное обаяние примитива каждого речевого «жеста» соединялись в спектаклях с пафосом социального переустройства жизни, который, однако, несколько «смягчался» в ходе импровизационных по своему характеру представлений, дававших актрисам возможность оживлять пьесы эмоционально-непосредственными диалогами, характерными бытовыми подробностями.[18]

В середине 30-х гг. вслед за темой «вредительства» едва ли не самым популярным в пьесах о деревне был мотив «советской Лисистраты»: колхозные парни превращались в ударников только благодаря угрозам девушек прекратить с ними встречи. Произведения с вариациями этого сюжета также зачислялись в разряд «халтурных».[19] Но и в первой половине 50-х гг. с экранов долго не будет сходить фильм «Свадьба с приданым», героиня которого состояла в родстве все с той же аристофановской Лисистратой. Одноименная пьеса Н. М. Дьяконова, удостоенная в 1951 г. Сталинской премии, обошла тысячи сельских драмкружков.

В республиках, прежде всего с мусульманским населением, женская тема раскрывалась в виде истории отказа героини от норм традиционного бытового уклада. Но в

то время, когда авторы пьес видели своих героинь на котурнах, в аулах и кишлаках находилось еще очень мало женщин, соглашавшихся участвовать в спектаклях.[20]

В республиках катастрофически не хватало современных пьес. Лучше всего с репертуаром обстояло дело в Татарии и на Украине, тогда как, к примеру, в Грузии «натар-шемокмедские колхозники целый год смотрели одну и ту же санитарно-просветительную пьесу „Больные", потому что кружок не мог достать новой пьесы».[21] В Узбекистане в колхозных театрах «долгое время питались одной-единственной постановкой „Аршин мал алан"».[22]

Иногда национальным кружкам приходилось самим браться за создание пьес, используя в пропагандистских целях местный материал. В одном из немецких колхозов Днепропетровской области летом 1937 г. был поставлен спектакль «на основе жизненного случая — награждения орденоноски, стахановки-свинарки Люксембургского района Кристины Трибус домом с полной обстановкой, в котором не были забыты ни радио, ни библиотека».[23] В улусе Барагхан Курумканского района Бурятской АССР первые годы самодеятельный театр ставил пьесы собственного сочинения, в основе которых лежали подлинные факты. Лишь со второй половины 30-х гг. на сцене драмкружка появились произведения советских драматургов, в том числе и бурятских.[24]

Положение с национальным репертуаром решили поправить с помощью конкурсов на создание пьес. Но одновременно с этим волна репрессий унесла жизни таких драматургов, как украинец М. Кулиш, белорус В. Голубок, татарин К. Тинчурин, удмурт М. Коновалов, якут П. Ойунский, и любительские коллективы лишились пьес, составлявших основу их репертуара. Надо заметить, что и новые поступления в репертуарные библиотечки русских драмкружков не могли покрыть тех изъятий, которые ежемесячно проводились контролирующими органами.

Для воздействия на репертуарные пристрастия деревенского театра во второй половине 30-х гг. сверху была предпринята попытка продвинуть на колхозную сцену драматургию М. Горького. С этой целью в 1937 г. ВДНТ им. Н. К. Крупской организовал конкурс сельских самодеятельных коллективов на лучшую постановку пьес «Мещане» и «Васса Железнова». В конкурсе приняли участие

272 кружка. Руководители присылали в Москву режиссерские планы, получали по ним отзывы и советы специалистов, а также фотопособия по костюмам, гриму, декорациям. Лучшими были признаны работы Солецкого Дома культуры Ленинградской области, Песковского драмкружка и театра колхоза им. Ленина Воронежской области. Жюри отметило, что некоторые режиссеры «стремились к наивно-иллюстративным, а другие даже к символическим приемам оформления спектаклей (...). Один режиссер предлагал в своем плане постановки „Вассы Железновой" ввести в декоративное оформление большого паука, чтобы этим подчеркнуть хищническую сущность Железновых-Храповых».[25] Благодаря конкурсу и некоторые национальные коллективы (Башкирии, Чувашии) получили возможность поставить пьесы Горького, переводы которых заказывали республиканские Дома народного творчества.[26] Однако даже в условиях репертуарного голода на сельских сценах союзных и автономных республик переводная классика не заняла сколько-нибудь заметного места.

Пьесы А. Н. Островского и в дореволюционные десятилетия, и в период нэпа были самыми желанными на русской сельской сцене. В 30-е гг. наблюдался пик интереса деревенского театра к наследию драматурга. «Выборочное обследование двухсот кружков, проведенное в 1936 году журналом „Колхозный театр", показало, что пьесы Островского ставились в 120 из кружков, то есть в 60% их, — докладывал А. Глебов на конференции ВТО «Островский на советской сцене» в декабре 1936 г., когда отмечалось 50-летие со дня смерти классика. — Думается, что эта цифра ниже фактической. На долю Островского приходится 19% играемого репертуара». Наиболее популярными среди сельских любителей были «Бедность не порок» («С ней по числу исполнений не может сравниться ни одна классическая или советская пьеса»), «Свои люди — сочтемся», «Без вины виноватые», «Не все коту масленица» и «Гроза». Причины популярности произведений Островского, являвшихся для самодеятельного театра на селе «прямым спасением от безрепертуарья», А. Глебов объяснил среди прочего их двойной функцией: пьесы «учат не только зрителя, особенно молодого, не имеющего представления о прошлом в его реальности, но и исполнителей. Учат их актерскому мастерству, умению вы-

пукло строить образ, ярко подчеркнуть социальную характеристику».[27]

Справедливость последнего замечания подтверждала история самого известного в те годы самодеятельного театра колхоза им. Михайлова Марийской АССР, который можно назвать сельским «Домом Островского», ибо по числу поставленных сочинений классика он мог сравниться разве что с Малым театром. Именно углубленная, неспешная работа над спектаклями по пьесам Островского, которые давали актерам бесценный, удивительно органичный внутренней природе сельских любителей драматургический материал для творческого самовыражения, позволила коллективу замечательного педагога-режиссера Ф. М. Суслова выдвинуться в лидеры сельской театральной самодеятельности.[28]

Бесспорным, на первый взгляд, выглядит и другое замечание А. Глебова относительно познавательной, историко-этнографической функции комедии и драм Островского. Однако эта мысль требует дополнений и уточнений, вряд ли допустимых в тот, 1936 год, когда, отдавая должное национальному гению, старались не упоминать преподанные драматургом уроки нравственности. Да и сами дни его памяти, кстати сказать, прошли не слишком заметно, тогда как другие литературные юбилеи отмечались с невиданной помпезностью.[29]

Объяснение привязанности сельского зрителя к театру Островского, равно как и настороженного отношения к этому чувству со стороны опекавших художественную самодеятельность органов культуры[30] можно найти в словах самого драматурга: «Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее».[31]

В революционные годы и в период нэпа на традиционный уклад деревенской жизни — быт, верования, мировоззрение — идеологами и практиками культурной революции был обрушен чудовищный заряд ненависти. Под видом антикулацкой агитации и борьбы с «дремучестью» русской деревни были попраны этические ценности и чувство человеческого достоинства крестьян, чья жизнь, несмотря на определенные поведенческие стереотипы, протекала в органичных, не стесненных гнетом извне формах. С появлением на селе революционных переустроителей быта (тогда как нужны были терпеливые просветители)

деревенский мир начал стремительно разваливаться: на одном полюсе оказались охваченные идеей «коренной ломки», восторженно взиравшие на город дети, на другом — придерживавшиеся традиций отцы. И деревенские, прежде всего пожилые, зрители не могли не полюбить театр Островского, который был демократичен не только потому, что судит жизнь с позиций народного идеала нравственности, «с позиций трудового человека, но и потому, что его герои в большинстве случаев — „свежие натуры", далекие от напряженной интеллектуальности героев-идеологов, традиционных для русской литературы XIX века».[32]

Аудитория клубов и изб-читален не была знакома с дворянской литературой прошлого столетия; благодаря агитрепертуару драмкружков зрителям был ведом иной, пролетарский, тип героя-идеолога — ниспровергателя традиционного уклада, агитатора за «новый быт». Пьесы же Островского возвращали зрителям ощущение самоценности, самодостаточности, непререкаемости выработанных веками форм и принципов человеческого общежития, исключавших какую-либо духовную (а в 20-е гг. — классовую) избранность.

В трагические 30-е гг., когда на селе и стар и млад оказались в одинаковой зависимости от грабительской политики по отношению к колхозному крестьянству, когда были осквернены буквально все моральные заповеди человечества, этическая непреклонность героев Островского вызывала глубочайшее уважение у простонародного зрителя, в жизни которого — вопреки официальной пропаганде — не было места для нравственного подвига.

В произведениях любимого крестьянами, понятного и близкого им по духу классика было и то, что способствовало хотя бы иллюзорному снятию оппозиции между «старой» и «новой» деревней, между поляризовавшимися молодой и пожилой частями ее населения. Дело в том, что в комедиях Островского «младшие» герои неизменно «вызывают полное авторское и зрительское сочувствие», и их победа «означает торжество народного идеала нравственности».[33] В деревенском театре старшие зрители могли сопереживать «младшим» героям, как самим себе, а молодежь, наоборот, могла признавать за собой генетически заложенную способность следовать моральным принципам предков. Тем самым на время спектакля в зри-

тельном зале происходило некоторое единение всех людей — и обреталось радостное чувство духовной связи, целостности социума. Такое мироощущение — праздничное по своей сути; поэтому можно, по-видимому, утверждать, что самодеятельный театр Островского, заместивший в новых социокультурных условиях многие фольклорные формы, взял на себя интегрирующую, гуманизирующую функцию праздника. Без народной драматургии Островского деревенскому театру эту витальную потребность сельского мира было бы крайне сложно удовлетворить.

В любимой крестьянами святочной комедии «Бедность не порок» патриархальный быт опоэтизирован; драматург отчетливо понимал, что нарисованная им картина домашнего лада — всего лишь идиллия, в некотором роде сказка. Эта «музейность» комедии проявилась «в важнейшем для пьесы художественном мотиве праздника»: происходящее единение героев было не что иное, как «радостное отступление от обычного течения жизни. Стоит ему (Гордею Торцову, ослепленному наваждением городской моды и жаждой наживы. — *М. Ю.)* появиться, как умолкают песни, исчезает равенство и веселье».[34]

Ранимость праздничного мироощущения героев комедии была слишком знакома сельской публике 20—30-х гг., узнавшей о таком наваждении городской моды (ниспосланной антихристом, как полагали набожные люди), о каком создатель образа Гордея Торцова не мог и помыслить. Многое в святочной комедии находило отклик у зрителей, которым окружающая безрадостная действительность подсказывала новые смыслы происходивших на сцене событий.

Так же и этнографические спектакли, чаще всего инсценировки свадебного обряда, появившиеся во второй половине 30-х—40-е гг. на сцене псковских, уральских, костромских, калининских, архангельских сел,[35] интересны были не только с культурно-познавательной точки зрения, но и тем, что фольклорные тексты позволяли актуализироваться множеству личностных смыслов в воспринимающем сознании слушателей и зрителей. Так же и жителей расказаченных станиц Правоторовская, Михайловская, хутора Вольновский Урюпинского района Сталинградской области не оставили равнодушными постановки народных драм «Ермак», «Атаман Буря», «Ванька Малый и барин Удалый», «Царь Максимилиан» с их духом гульбы

и вольницы, подготовленные к олимпиадам участниками дореволюционных фольклорных представлений.[36]

В тяжелейшие годы Великой Отечественной войны сельский любительский театр не прекращал своей деятельности; драмкружки неизменно участвовали в областных, всероссийских смотрах сельской художественной самодеятельности. Коллективы готовили водевили А. П. Чехова, инсценировали военные очерки и рассказы, ставили одноактные агитпьесы патриотического звучания. Большинство кружков перестроилось на создание театрально-эстрадных программ (декламация, скетчи, пение, танец). Вырученные от выступлений деньги любители передавали в фонд обороны, а иногда, если подворачивался случай что-либо купить, тратили их на предназначенные фронту посылки.

Число многоактных спектаклей резко сократилось, что объяснялось отсутствием мужчин. В лучшем положении оказался драмкружок поселка Ордынское Новосибирской области, имевший возможность «занимать» для спектаклей («Гроза», «Женитьба», «Медведь») исполнителей-мужчин в райвоенкомате. С середины войны в спектакли включились демобилизованные по ранению односельчане.[37]

Имели место и такие «необыкновенные факты», как «постановка одним из колхозов Архангельской области, состоявшем только из девушек, пьесы Корнейчука „Фронт", в которой, как известно, действуют почти одни мужчины, притом, главным образом, генералы и офицеры». Спектакль не мог быть удачным, поэтому для показа он был запрещен. Но, как писал А. Глебов, «во множестве других случаев женщины более или менее успешно справлялись с мужскими ролями, взяв своеобразный, вызванный исключительными обстоятельствами реванш за те далекие годы, когда женские роли приходилось играть мужчинам».[38]

В послевоенное десятилетие проблемы сельской театральной самодеятельности все чаще стали рассматривать в общем ряду с проблемами городского любительского театра. Это, в частности, привело к тому, что начали проводить единые для сельских и городских коллективов областные и республиканские смотры и конкурсы. В «очном споре», как правило, «профсоюзная самодеятельность забивала сельскую».[39] Среди сельских драмкружков были зрелые, интересные коллективы, которым в числе первых

в 1959 г. будет присвоено звание «народный»; и все же их насчитывалось слишком мало.

Ставка на соревновательность в театральной самодеятельности имела много издержек: конкуренция, местничество, лихорадочность и авральность подготовки спектаклей, частые замены менее опытных исполнителей, с которыми недосуг работать, на «проверенных» актеров с известным багажом штампов. «Все делается наспех, кое-как, с одним стремлением опередить другие кружки, занять лучшее место. Но в результате кружки к заключительным показам приходят неподготовленными, с расчетом на случайную удачу»,[40] — говорил участник Всесоюзной конференции режиссеров самодеятельного театра Наумов из села Солобеляк Кировской области. Театральные смотры 50-х гг. выявили также удивительное однообразие репертуара сельской сцены: были такие области, где игрались только три пьесы: 287 «Калиновых рощ», 109 «Сиреневых садов», 98 «Свадеб с приданым».[41]

Рядом с репертуарной стояла главная, пожалуй, проблема режиссерских кадров сельского театра. В конце 40-х гг. много надежд возлагалось на профессиональных актеров, которые (чаще всего пенсионеры) стали работать в коллективах районных центров и больших сел. Однако вскоре выяснилось, что пополнение режиссеров смотрело на «руководство самодеятельными коллективами как на дополнительный заработок, учебной работой занималось нерегулярно и только по гриму»;[42] оно не слишком отличалось от самодеятельных режиссеров, выдвинувшихся из актеров-любителей, которые прибегали в репетиционной работе к «показу», лишали исполнителей творческой инициативы. При этом все же опытные режиссеры-дилетанты и профессиональные актеры были более желанными в кружках, нежели выпускники культурно-просветительных училищ, проявлявшие полную беспомощность в театральном искусстве. Об этом много говорилось и писалось в те годы,[43] как и о том, что суфлерская будка неохотно сдавала свои позиции.

Сельская театральная самодеятельность ждала квалифицированных режиссеров из города. А тем временем драмкружки продолжали своими силами ставить и ставить спектакли, что сопровождалось извечной борьбой любителей за «первые» роли рядом с бесчисленными отказами играть глупых старух или похотливых мерзав-

цев — всем тем, что зовется обидным и во многом несправедливым словом «любительщина». А ведь артисты испытывали столь понятную потребность обрести в творческой, театральной игре ту целительную свободу самоутверждения и самопроявления (нередко действуя от противного: слабый человек хотел играть сильную личность), в которой обычно отказывал социум.

Массовость самодеятельного театрального движения на селе свидетельствовала в чем-то о неудовлетворенной тоске деревенского общества по народному празднику, ушедшему и отчасти изгнанному из быта, но оставившему память о радостном, объединяющем людей ощущении сопричастности свободной стихии, освобождающей личность от оков условности и принужденности. Любительская сцена взяла на себя эту миссию праздника, и если помнить о тех жестоких временах дегуманизации общества, в коих театру приходилось существовать и во многом соответствовать им, то следует признать, что подлинное гуманизирующее значение народного театра не могло быть до конца осознано и оценено.

Исследователь сельского любительского театра сталкивается с одной серьезной проблемой — отсутствием в печатных и архивных источниках развернутых характеристик художественных особенностей драматических деревенских представлений. Очень мало оставлено истории имен актеров и режиссеров деревенского театра. В каком-то смысле это объяснимо, ведь никогда не сообщались имена участников игрищ, хороводов, ряженья. Однако любительское театральное искусство если и актуализировало некоторые фольклорные механизмы, но все же было явлением новой, «ученой» культуры, поэтому бесконечно обидно, когда в описаниях действительно интересных, самобытных и порой оригинальных постановок так мало названо имен талантливых дилетантов.

Одним таким описанием и хотелось бы завершить очерк о сельской театральной самодеятельности 30—50-х гг. Относящаяся к 1949 г., эта рецензия принадлежит артистке филармонии И. Буниной, посмотревшей в Пыталовском Доме культуры Псковской области спектакль местного драмкружка «Знатная фамилия» Б. С. Ромашова:

«Спектакль „Знатная фамилия“ отличается продуманностью, целым рядом интересных режиссерских находок, исключительно удачным подбором исполнителей ролей и,

наконец, атмосферой лиризма, которая в сочетании с мягким юмором и определяет этот спектакль как лирическую комедию. Спектакль сопровождался сочувственным, а местами и растроганным смехом зрителя.

Такова сцена встречи старика Курчатова с вернувшимся с фронта Андреем. Когда старик взволнованно кричит: „А шинель чья, фронтовая, прожженная?“ — появляется Андрей. Растроганный отец, стоя на месте, начинает топать ногами все быстрее и сильнее, разражается радостным хохотом, подбегает к Андрею и нелепо тычет его кулаком в бок, и лишь после этого идут объятья, поцелуи и отрывистые слова сквозь сдержанные слезы радости. В этом месте зритель смеется и плачет одновременно.

Очень хороша парочка подростков — Митя и Маруся. Пятнадцатилетнего приемыша Андрея играет 15-летний актер с ломающимся голосом подростка, круглолицый, застенчивый и обаятельный (...).

Мать в исполнении Рудневской (это единственная сообщенная рецензентом фамилия участника! — *М. Ю.*) — добрая, простая старушка. В каждом ее жесте чувствуется хозяйка, создавшая уют данной комнаты. То она огладит, отутюжит салфеточку на столе, то поправит стул, то подберет соринку с пола. Желая скрыть недостаток речи (финский акцент), тов. Рудневская говорит очень тихо, „не сценично“, но и это идет на пользу образу матери, создавая впечатление добродушного ворчания (...).

Последняя картина сопровождается игрой струнного оркестра народных инструментов. Оркестр сидит на сцене в арке, рядом киоск с напитками (обставленный с забавной тщательностью). По ходу действия оркестр всю картину играет под сурдинку, а в конце изображает звуки отходящего поезда, которые постепенно переходят в настоящую музыку финала. Эта сцена очень хорошо поставлена. Сценическая площадка опустела. Все провожают поезд. Но вот паровоз запыхтел (изображает музыка в оркестре), появляется из боковой кулисы спина одного из провожающих, он прощально машет рукой, за ним другой, третий, восьмой, двенадцатый. Вся сцена постепенно заполняется отступающими спинами провожающих: впечатление отходящего поезда полное.

В спектакле еще много удачных и интересных мизансцен. Иной раз забываешь, что это самодеятельность, но тут же откровенно перетянутые через щеки тесемки от

привязанных бород и усов, либо (...) ударение вроде „благоу́ханный“, „аспи́д“ и т. д. напоминают, что это районный клуб, а не театр в настоящем смысле».[44]

В конце XIX—начале XX в. на селе драматическое искусство быстро стало продвигаться от фольклорного к профессиональному («ученому»). Однако этот путь растянулся на долгие десятилетия. Несмотря на то что фольклорные представления в деревне не давались и игрались пьесы «книжного» образца, театральная самодеятельность носила двойственный — полуфольклорный-полупрофессиональный характер, являя собой любопытнейший пример сложного комплекса так называемой третьей (массовой) культуры, адаптирующей, снижающей «высокое» искусство и опирающейся на традиционные, фольклорные механизмы функционирования искусства.

Сельские актеры чаще всего доверялись собственному художественному и психологическому чутью, опирались на собственный эстетический вкус — еще не развитый, с точки зрения «ученой» культуры и примитивный, тогда как эта-та «примитивность» могла быть понятна как природное (родовое) свойство ориентированного на фольклорные ценности сознания. Сельские любители чаще всего следовали не законам профессионального театра, о которых они мало что знали, а неким канонам — тем актерским и постановочным штампам, которые выработали деятели провинциальной театральной антрепризы, которые были усвоены дилетантами-любителями из просвещенных слоев русского общества (отправившимися в конце XIX в. в народ с идеями театрального просвещения) и которые были восприняты сельскими любителями как самые что ни на есть «высокие» образцы для подражания. Этих стереотипизированных приемов «настоящего», «образованного» театра было достаточно для представления на сцене текста пьесы. Развитого в театральном отношении зрителя такое не могло, конечно, удовлетворить, но надо учитывать и другое: публика, воспитанная на искусстве каноническом, фольклорном, не испытывала неприязни к штампу или клише. Скорее наоборот: всяческое своеволие в актерской игре вызывало подозрение, тогда как устойчивые приемы подачи текста не мешали «вчитывать» в пьесу какие-то свои смыслы, что всегда сопровождало восприятие фольклорного искусства.

Деревенская театральная самодеятельность удовлетворяла разнообразные социокультурные и социопсихологические потребности своих малых общностей, внутри и ради которых прежде всего существовал сельский театр. Однако его замкнутость и внутриситуативность (как раз и определявшая его полуфольклорный характер) подверглась в 1930—1950 гг. серьезному испытанию в условиях тотального охвата самодеятельности смотрами. В то же время сами сельские общности стремительно размыкались. В чем-то и сельский театр, тиражировавший в адаптированной форме «тексты» профессионального, санкционированного искусства, способствовал «размыканию» художественного быта своих социумов.

Необходимо при этом помнить и то, что сельский театр, как всякий идеологический институт того времени, не был свободен от необходимости укоренять в массовом сознании догмы и мифы тоталитарного государства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Директивы для органов народного образования к составлению второй культурной пятилетки (1933—1937 гг.). М., 1932. С. 15.

[2] *Масленникова З.* Портрет Бориса Пастернака // Нева. 1988. № 9. С. 140.

[3] *Глебов А.* Театр масс. Рукопись 1947 г. Хранится в архиве ГРДНТ. С. 170.

[4] *Тарасов П.* Театр колхозной деревни. М.; Л., 1939. С. 4.

[5] *Глебов А.* Театр масс. С. 164.

[6] История советского драматического театра: В 6 т. М., 1968. Т. 4. С. 370.

[7] Там же. С. 252, 411, 413.

[8] В Арзамасском районе Горьковской области до смотра было 3 драмкружка, а в ходе смотра — 24 (ГА Нижегородской обл., ф. 2626, оп. 1, ед. хр. 2715, л. 59).

[9] Большее доверие вызывают данные Всесоюзной переписи кружков художественной самодеятельности, которая охватила 75.8% районов страны. В колхозно-совхозной системе было зарегистрировано 51 678 кружков, из них театральных — 29 413, танцевальных — 804, хоровых — 9303, музыкальных (оркестров) — 9690 (РГАЛИ, ф. 962, оп. 14, ед. хр. 2, л. 6).

[10] Колхозный театр. 1935. № 7—8. С. 40.

[11] О режиссерах-курсантах неоднократно писал «Колхозный театр»: 1935. № 9—10. С. 40—42; 1936. № 9. С. 31—32.

[12] Об уровне постановок можно судить по фотоснимкам спектакля «Святой из-под палки» (переработка Я. Галицким комедии Мольера «Ле-

карь поневоле») Чучковского драмкружка Московской области, где видны и фронтальные мизансцены, и обращенные к суфлеру взоры исполнителей, и эклектика в костюмах: «святой» облачен в церковное платье и тюбетейку, Сганарель — в парчу, кепку и кирзовые сапоги (Колхозный театр. 1934. № 15. С. 24—25).

[13] ГА Нижегородской обл., ф. 5857, оп. 1, ед. хр. 14, л. 6.

[14] РГАЛИ, ф. 2426, оп. 1, ед. хр. 918, л. 81.

[15] Там же.

[16] Народное творчество. 1939. № 1. С. 34.

[17] ГАРФ, ф. 628, оп. 1, ед. хр. 37, л. 2—2 об.

[18] Драма «Расцвет жизни» (1937), которая, как считалось, «выросла на основе фольклорного автобиографического сказа на тему о прошлом и настоящем одной крестьянской семьи, заканчивалась следующими словами:

«Сын красноармеец: Мы должны быть все дружны, как один. И если придут к нам проклятые фашисты, то мы их выжжем, как молнией.

Внук: Да, папа, — опоздали фашисты. Сильна наша армия и непобедима, и во главе с нами наш неизменный герой тов. Ворошилов.

Мать: Вот я уже старая. И то пойду защищать нашу радостную жизнь, наш колхоз» (*Копосов А.* К вопросу о методах работы с народной музыкальной драмой. М., 1938. С. 11).

Е. М. Михайлова без тени сомнения верила в правдивость этих официозно-простодушных заверений своих героев. Однако заблуждались и сын, и внук; только смоленскую старушку-мать предчувствие не обмануло: фашисты вступили на ее родную землю, а вскоре возле избы-театра они казнили Екатерину Михайловну Михайлову, так и не выпытав у нее сведений о партизанах (*Глебов А.* Театр масс. С. 210—211).

[19] ГАРФ, ф. 628, оп. 1, ед. хр. 37, л. 2.

[20] Как рассказывал учащийся туркменской студии ГИТИСа Батиров, к постановке пьесы «Айна» в колхозе «Большевик» Гектепинского района удалось привлечь лишь двух жительниц села, а третью женскую роль пришлось исполнять мужчине. Те же трудности испытывали любители театра в селах Кабардино-Балкарии, других национальных регионов страны (РГАЛИ, ф. 673, оп. 1, ед. хр. 7946, л. 18, 76).

[21] Колхозный театр. 1935. № 7—8. С. 34.

[22] РГАЛИ, ф. 962, оп. 21, ед. хр. 66.

[23] РГАЛИ, ф. 673, оп. 1, ед. хр. 150, л. 2 об.

[24] Искусство Бурятской АССР. Улан-Уде, 1959. С. 196.

[25] Народное творчество. 1937. № 7. С. 28. Требовавшегося вульгарно-социологического подхода к интерпретации пьес Горького придерживались далеко не все сельские кружки. В 1949 г. жюри смотра сельской театральной самодеятельности Горьковской области было недовольно тем, что спектакль «Васса Железнова» Б. Мурашкинского Дома культуры был «переведен в план семейно-бытовой мелодрамы» (ГА Нижегородской обл., ф. 5857, оп. 1, ед. хр. 49, л. 28).

[26] *Горин Н.* Как мы работали над пьесами Горького. М., 1938. С. 5.

[27] *Глебов А.* Островский в театральной самодеятельности. М., 1937. С. 13, 15—18, 39.

[28] *Горин Н.* Десять лет колхозного театра. М., 1938.

[29] Конкурсы любительских постановок пьес Островского просто напрашивались, но они не были проведены.

[30] В «Докладной записке о репертуаре для колхозных кружков», подготовленной ВДНТ им. Н. К. Крупской в 1936 г., говорилось о «неоправданном подходе» Гослитиздата в тиражировании пьес Островского, из которых были выбраны «Без вины виноватые» и «Бедность не порок». Последняя, как сообщалось в документе, «одна из тех пьес, которые требуют сугубо осторожного подхода к трактовке, так как при работе над ней легко соскользнуть на мещанскую идиллию, в особенности в концовке. При невысоком уровне руководителя колхозного кружка „Бедность не порок" будет показана неверно» (ГАРФ, ф. 628, оп. 1, ед. хр. 37, л. 2).

[31] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 14. Письма 1844—1872. М., 1953. С. 39.

[32] *Журавлева А. И.* А. Н. Островский — комедиограф. М., 1981. С. 16.

[33] Там же. С. 205.

[34] Там же. С. 89.

[35] *Баранова А.* Уральская свадьба в исполнении хора пожилых колхозниц Покровского Дома культуры. Свердловск, 1940; Народное творчество. 1937. № 4. С. 14; *Рубен С.* «Гдовская старина». Л., 1940; РГАЛИ, ф. 962, оп. 14, ед. хр. 124, л. 11; ед. хр. 141, л. 14.

[36] *Головачев В., Лащилин Б.* Народный театр на Дону. Ростов-на-Дону, 1947. С. 169.

[37] Из беседы с Т. В. Антошкиной (п. Ордынское, Новосибирская область, 1984 г.).

[38] *Глебов А.* Театр масс. С. 213.

[39] Конференция режиссеров самодеятельного театра. М., 1957. С. 108.

[40] Там же.

[41] Сборник статей по обмену опытом работы в области художественной самодеятельности. М., 1956. Вып. 1. С. 6.

[42] ГА Нижегородской обл., ф. 5857, оп. 1, ед. хр. 14, л. 19 об.

[43] Конференция режиссеров самодеятельного театра. С. 105—106, 112.

[44] ГА Псковской обл., ф. 1786, ед. хр. 29, л. 22—22 об.

С. Ю. Румянцев, А. П. Шульпин

СУДЬБА СОВЕТСКОГО ПРАЗДНИКА

«Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее!..» Эта знаменитая фраза Сталина, распетая в песнях и тысячекратно распечатанная в лозунгах, плакатах, транспарантах, сегодня стала символом тотальной мифологизации и «лакировки» жизни. Но почему же у многих тысяч людей 30-е годы до сих пор, несмотря ни на что, неразрывно связаны с образом бодро марширующих праздничных колонн, поющих жизнерадостные песни под безоблачным небом, в котором реют красные флаги и серебристые стальные птицы? Ведь мы знаем, что ни экономических, ни социальных основ для праздничного самоощущения не было...

С середины 30-х гг. стремительно росло количество праздничных мероприятий. К традиционным датам «красного календаря» прибавлялись все новые и новые поводы для устройства грандиозных, часто общесоюзных празднеств. Празднично оформлялись общественно-политические акты и кампании (съезды, принятие Конституции, выборы и т. д.).

В волнующее зрелище превращались встречи и чествования героев-летчиков, полярников. Праздник встречи катился по стране, в десятках городов рождая митинги, демонстрации, торжественные вечера.

Совершенно новым и очень показательным явлением стали всенародные празднования юбилеев деятелей литературы и искусства. С большой торжественностью отмечались в 1935 г. 75-летие со дня рождения Чехова, 300-летие со дня смерти Лопе де Вега, 25-летие со дня смерти Толстого, в 1936 г. — 100-летие со дня рождения Добролюбова, 125-летие со дня рождения Белинского, в 1937 г. — 100-летие со дня смерти Пушкина, 750-летие поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре», в 1938 г. — 150-летие со дня рождения Байрона, 750-летие

«Слова о полку Игореве», в 1939 г. — 125-летие со дня рождения Тараса Шевченко и т. д.

В стране, продолжавшей энергично бороться с безграмотностью, рождалась традиция ежегодных литературных праздников. Наряду с великими писателями прошлого народ чествовал современных мастеров слова. В праздник был превращен Первый Всесоюзный съезд советских писателей (1934).

«Съезд продолжался пятнадцать дней, и каждое утро мы спешили в Колонный зал, а у входа толпились москвичи, желавшие посмотреть на писателей. К трем часам дня, когда объявляли обеденный перерыв, толпа была такой плотной, что мы с трудом пробивались (...) Гости каждый день менялись, и на съезде побывало двадцать пять тысяч москвичей.

Приходили различные делегации: Красной Армии и пионеров, работниц „Трехгорки“ и строителей метро, колхозников Узбекистана и московских учителей, актеров и бывших политкаторжан. Железнодорожники выстраивались под сигнальный свисток; пионеры дули в трубы; колхозницы приносили огромные корзины с фруктами и овощами; узбеки привезли Горькому халат и тюбетейку, матросы — модель катера. Все это было патетично, наивно, трогательно и походило на необычайный карнавал; привыкшие к трудным часам у рабочего стола, мы вдруг оказались на площади, засыпаемые розами, астрами, георгинами, настурциями — всеми цветами ранней московской осени».[1]

Кульминацией торжеств стал комплекс мероприятий в ЦПКиО.

«Праздник начинался от самого входа в парк.

По обеим сторонам полуторакилометровой аллеи, ведущей к Зеленому театру, писателей встречали делегации заводов, вузов, школ, представители различных читательских групп... Качалов, Москвин, Книппер-Чехова, Пашенная, Таиров (...) встречали на главной аллее своих драматургов — Вишневского, Корнейчука, Ромашова, Тренева. Молодежь осаждала писателей, желая получить автографы...». Затем началась встреча в Зеленом театре, «на которую собралось свыше 20 тысяч человек, а всего на праздник пришло более 100 тысяч».

«...на сцену выехали мотоциклисты с плакатами, иллюстрирующими рост читателей в нашей стране, тиражей издаваемых книг.

Один за другим выступали поэты, писатели, представители заводских литературных объединений, читатели. Их сменяли лучшие профессиональные и самодеятельные художественные коллективы».[2]

Широкой волной прокатились по всей стране профсоюзные олимпиады художественной самодеятельности. Организаторы олимпиад пытались соединить в одном масштабном мероприятии конкурс-смотр, концерт и массовое гулянье («художественно оформленный разумный коллективный отдых»). К зародившимся в конце 20-х гг. олимпиадам в 30-е присоединяются монументальные Декады национального искусства в Москве (1936—1941).

Новый тип массового праздника был связан с физкультурным движением, «красным спортом». Этот спорт, противопоставлявшийся буржуазному «рекордсменству» и самодовлеющей состязательности, в сознании и на практике был связан с пропагандой революции, подготовкой к труду и обороне (комплекс ГТО, ОСОАВИАХИМ и т. д.), осуществлением идеи пролетарского интернационализма.

Особое значение и размах спортивные праздники приобрели в конце 30-х гг. Их тематическую основу составляли важнейшие идеологические, социально-политические установки времени. Они же обусловили и форму — праздник-парад. Отметим, что сам облик спортсмена, выражавшего всем своим видом силу, мощь, готовность к труду и обороне, слаженным коллективно-командным действиям, привычку к стадиону с его огромным полем и трибунами, соответствовал требованиям массового зрелища конца 30-х.

На проведение таких торжеств затрачивались огромные средства, в их организации были заняты тысячи специалистов-профессионалов. Праздничный образ 30-х гг. основывался на вполне реальной праздничной деятельности миллионов участников и зрителей.

Перечисленные официальные формы празднования и составляют предмет данного очерка.

Необходимо помнить, что рядом с ними существовали осколки других традиционных праздничных культур. Так,

до конца 1920-х гг. Россия жила с двумя общеупотребительными календарями — новым, «красным», и церковным, издавна связанным с древним земледельческим (крестьянским). Даже с отменой выходных в дни православных праздников и разгулом антирелигиозной пропаганды они не исчезли из быта. Так же не исчезли и многие местные, локальные, фольклорные праздники, ритуалы, обряды. Простой советский человек существовал одновременно в нескольких праздничных измерениях. Иногда ему удавалось совместить, казалось бы, несовместимое. Так, долгое время сохранялось живое многообразие праздничных навыков. В идеологизированную, внедряемую «сверху» схему «снизу» вносились традиционные элементы праздника, проникали простые человеческие чувства. Когда же давление системы становилось чрезмерным, человек уходил в раковину малых, семейно-бытовых форм празднования.

Это и позволяло вождям-идеологам с известной долей истинности объявлять такие праздники народными. Второй опорой «государственного советского праздника» была давняя традиция специальных празднеств для народа, устраиваемых властями. В России она укоренилась с эпохи Петра I. Екатерине II принадлежит известная фраза: «Народ, который поет и пляшет, бунтовать не будет». Сценарии таких празднеств русского XVIII в. внимательно изучались профессионалами праздничного дела 30-х гг., так же, как в годы военного коммунизма калькировались формы празднеств Великой французской революции.

Укрепление, укрупнение и продление праздничного мироощущения стало важнейшей задачей советского искусства. Сложился стереотип-канон финала фильма, спектакля, романа, симфонии: апофеоз, триумф, массовое действо, шествие, всеобщая пляска или пение за праздничным столом... Праздничное ликование было излюбленным мотивом произведений профессионального и любительского изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Образцовым воплощением мифологизированного зрелища-праздника были программы столичного Театра Народного Творчества, открывшегося 18 марта 1936 г.

«На его сцене, — писала «Правда», — найдет место только самое лучшее и самое отборное из того, что будут

выращивать клубы. Развивая творческое соревнование, театр будет создавать лучшие образцы, действительно достойные подражания, и этим будет влиять на художественное самоопределение всех драматических, хоровых и иных кружков».

В числе первых девяти постановок ТНТ прошли следующие программы: «Жить хорошо» (художественная самодеятельность Сталинского р-на Москвы), «Сильные, ловкие, смелые» (Институт физической культуры), «Перековка» (художественная самодеятельность ЦПКиО им. Горького), «Первомайская» (всесоюзная программа, организованная ВЦСПС). Эти зрелища носили в основном концертный характер, сюжетно организующее начало в них было выражено слабо.

Типичным в идеологическом и эстетическом планах «спектаклем» была программа «Изобилие», представлявшая достижения художественных коллективов Союза работников пищевой промышленности.

В программе участвовали коллективы и исполнители разных жанров. Представление начиналось в полной темноте. Слышался шум поезда, приближались огни паровоза. «Поезд» останавливался. На освещенной сцене появлялась группа носильщиков, нагруженных большим количеством разнообразного багажа: ящиками, чемоданами, бочками... Это продукты, которые привезли с собой два иностранца, приехавшие в СССР. Они привезли с собой огромные запасы еды, думая, что в стране голод, а имеющееся продовольствие низкого качества. Тут же обнаруживалось, что на всех ящиках, чемоданах, бочках стоит советская марка. Иностранцы поражены. Гаснет свет. На сцене появляются цифры «1919». Вокруг костра сидят красноармейцы, группы оборванных мешочников, которые ждут поезда на Ташкент. На экране кадры кинохроники. Поезд, обвешанный мешочниками. Затем на сцене возникает огромная очередь, стоящая в хлебный ларек. Снова гаснет свет. На экране демонстрируется звуковой документальный фильм, рассказывающий о строительстве в СССР предприятий пищевой промышленности.

Заканчивается пролог. На сцене надпись: «1936». Ведущий программу «повар» созывает своих подручных «поварят» и предлагает им подготовить «вкусный обед для встречи ударников пищевой промышленности». «Поваря-

та» рассылаются в различные концы Советского Союза за продуктами: на Кавказ, Украину, в Крым... Этот нехитрый ход и стал связующим отдельных концертных номеров.

Прибытие каждого посланца в одну из республик или областей становится поводом для исполнения номера хореографического или хорового коллектива, которые демонстрировали «счастливую жизнь нашей необъятной страны». «Поварята» привозили все необходимое для праздничного стола. Начинался парад изобилия.

Участники представления проходили через зрительный зал с огромными блюдами, наполненными разными бутафорскими яствами. Начинался «обед».

Попытки оправдать концертные номера выглядели следующим образом. Музыкальный эксцентрик играл на бутылках из-под вина. «Консервы» исполняли танец. «Эскимо» проделывали гимнастические упражнения... В финале все участники концерта исполняли песню изобилия (музыка З. Компанейца). Сцена украшена красными флагами. (Под фотоснимком финала представления дана следующая надпись: «Во время исполнения песни флаги раздвигаются и открывают портреты вдохновителей и творцов изобилия нашей страны Сталина и Микояна».) В «спектакле» участвовали 800 исполнителей.

Вот когда в полном блеске предстала эстетика «Кубанских казаков», позднее ставших символом «сталинского искусства»!

Подобные монументальные представления вместе с дворцово-храмовой архитектурой станций московского метро и сказочными павильонами ВСХВ безотказно действовали на массовое сознание. Это был поистине массовый гипноз, которому были подвержены отнюдь не только простодушные обыватели. Достаточно почитать восторженные отзывы иностранных гостей, которых непременно приглашали на праздники и торжества.

Вот что увидел 1 мая 1934 г. в Москве французский рабочий Делобелль:

«На Красной площади — великолепное зрелище. На стенах Кремля, сплошь затянутых красной материей, привлекает внимание широкий транспарант: „Да здравствует классовый Первомай и да здравствует союз трудящихся всего мира!“.

18 Зак. 3448

В девять часов утра трибуны уже заполнены до отказа. Члены правительства на своих местах... (...)

Ворошилов, быстро объехав войска, которые приветствовали его возгласами „ура!“, поднимается на трибуну к своим товарищам по Центральному Комитету.

Он обращается с речью ко всем участникам парада. (...) Каждый отрывок фразы заканчивается словами клятвы верности солдат и матросов и повторяется 50 тысячами участников парада.

600 музыкантов исполняют „Интернационал“, который звучит превосходно, но, наверное, неприятен слуху буржуазных дипломатов, находящихся справа от Мавзолея.

В 10 часов 30 минут начинается парад частей Красной Армии. Образец выучки и сознательной дисциплины. Он продлится до полудня.

Представлены все виды и рода войск — флот, пехота, кавалерия, авиация, бронетанковые войска, артиллерия, военные врачи с санитарными собаками, рабочие батальоны, которым бурно аплодировали...

В Советской России армия и народ — едины.

В 12 часов 15 минут в начале площади появляются первые красные стяги. Это плотными рядами идет заводской рабочий класс. (...) Идут приблизительно по 60 человек в шеренге.

Марши сменяют друг друга. Поток выплескивается на огромную площадь. Тысячи и тысячи знамен образуют красный лес над головами.

В рядах демонстрантов несколько манекенов изображают руководителей капиталистических государств. Искаженное гримасой лицо Пуанкаре, „человека, смеющегося на кладбищах“, встречается довольно часто. Владельцы французского банка, те, кто хотел захватить советское золото, тоже выглядят карикатурно. Внимание привлекает тележка, на которой едут Распутин вместе с царицей, Керенский, целующий Николая II, и несколько известных генералов того времени.

Повсюду в этой демонстрации приблизительно из 700 тысяч человек царит веселье. Преобладает молодежь: пионеры и пионерки, комсомольцы, крестьянские делегаты. Много женщин, большинство которых — в красных косынках. Уже 5 часов вечера, когда наконец показываются

последние колонны. Тот, кто видел Первое мая в России, сохранит о нем незабываемое воспоминание...».[3]

Конечно, это видение человека, горячо сочувствующего, со вполне определенным «классовым сознанием». Но сам пафос, общая картина немногим отличаются от известных высказываний именитых писателей и общественных деятелей, гостей советского правительства. Они вполне подтверждают, что поставленная задача демонстрации всему миру достижений социализма и его всенародной поддержки — с помощью монументальных празднично-зрелищных мероприятий успешно выполнялась.

Сегодня ясно, что внешнее великолепие, многокрасочность, громогласность скрывали не только язвы жизни, но и серьезные недуги, деформации, уродства культуры. Праздник деградировал.

Начался распад его на отдельные элементы. Как писал А. И. Мазаев, праздники «красного календаря» «как бы расслаиваются на обычную демонстрацию, предваряемую военным парадом, и вечернее народное гулянье...». Они освобождались от «карнавальных выдумок», от смеха, веселья, самодеятельности.[4]

Все большее значение приобретали тщательно срепетированные, срежиссированные, санкционированные зрелища, вытеснявшие импровизацию, игру. Радиофикация вместе с цензурой оргкомитетов и массовиками резко ограничивали круг песенно-музыкального репертуара праздничной площади.

Стандартизации соответствовали унификация, утверждение общесоюзных стандартов праздника, игнорировавших многообразие национальных и местных традиций.

Все более явно и откровенно выступал идеологический каркас праздника, его утилитарно-пропагандистские цели. Естественно поэтому, что прежде всего отбрасывались, вымывались развлекательные и игровые элементы. Праздник все дальше отходил от народного гулянья в сторону парадов и политических шоу.

Все более ограничивалось само пространство праздника, свобода праздничного передвижения по улицам и площадям. Показательны в этой связи изменения, происходившие с главной праздничной площадью столицы. В 1930 г. появился новый Мавзолей. В 1936 г. на кремлевских башнях вместо двуглавых царских орлов из меди устанавливаются рубиновые звезды. Один из журналистов,

сравнивая 20-е и 30-е гг., писал: «...нравы были простые, и перед прохожим, задержавшимся на Красной площади, чтобы поглядеть на Мавзолей, на Кремль, не возникала, как в 30-е и 40-е годы, строгая фигура, внушительно, хотя и негромко, предлагавшая: „Проходите!“».[5]

Повсеместно создавались специальные «праздничные резервации» — парки культуры и отдыха. Внешне это выглядело как расширение возможностей культурного отдыха и массового творчества горожан. По существу же создавались замкнутые пространства для общественно-праздничной деятельности, легко поддававшиеся организации и контролю.

Особенности карнавалов тех лет, проблемы, с которыми встречались их организаторы, наглядно проявились в известных московских карнавалах, проходивших в ЦПКиО им. Горького начиная с 1935 г.

Устроители первого карнавала поставили перед собой сложную и эффектную задачу: провести принципы карнавального и игрового преображения как можно более последовательно и всеохватно. Маскированию должны были подвергнуться не только каждый из 100 тысяч участников праздника, но и природная, и предметная среда парка. Весь парк превращался в несколько игровых зон, проходя через которые, участники вольно или невольно втягивались в игру, исполняя по ходу карнавала различные роли. Парковые деревья, пруды, фонари, фонтаны, павильоны, арки оделись в разноцветные «костюмы» и «маски», поражая необычайностью своих нарядов. Художники-оформители решительно ломали стереотипы привычного официозного и парадного оформления. На лужайках и цветочных газонах появились диковинные и светящиеся, небывалых размеров кузнечики, пчелы, стрекозы. На аллеях «выросли» фантастические плодовые деревья-гибриды, на которых висели огромные яркие плоды. Пруды зацвели и наполнились растениями и животными тропических морей и океанов. На гранитных набережных парка вращались десятки огромных разноцветных шаров, разрисованных веселыми карнавальными рожицами. Один из прудов превратился в сказочное «море-океан». В нем плавали лодки, превращенные в итальянские гондолы и древнерусские струги, 9-метровый осетр и громадный лебедь... По острову на большой цепи разгуливал Кот ученый, здесь же выступал оркестр из 33 богатырей и русалок.[6]

Несомненным достижением первых карнавалов было вовлечение в подготовку и участие в них сотен художественных и физкультурных коллективов Москвы, которые подготавливали многотысячные карнавальные шествия и выступали на многочисленных площадках во время праздника. (Карнавальное шествие в 1935 г. задумывалось как центральное событие праздника. Предполагалось, что шествие сначала пройдет по сцене Зеленого театра перед лицом жюри и 20-тысячной аудитории и затем направится по главным магистралям парка. Однако этот план был сорван. По выходе со сцены костюмированные группы влились в огромную толпу людей, не попавших в Зеленый театр, и растворились в ней.)

Открывали карнавальное шествие фанфаристы. За ними несли громадный герб Советского Союза и знамена. Первыми шли участники самодеятельности клубов политэмигрантов. Затем в народных костюмах — представители национальных клубов, расположенных в Москве. Узбеки вели «верблюдов», народы Севера «ехали» на упряжках «оленей». Костюмированные группы красноармейцев, завоевателей Арктики, строителей метро, летчиков, несущих самолеты, и т. д. представляли профсоюзные клубы.

Организаторы первого карнавала удачно решили проблему костюмирования всех участников праздника. В стоимость входного билета входил талон на карнавальный пакет. Каждый получал минимум карнавальных принадлежностей: шапочки, шляпки, миниатюрные кепки на резинках, маски и полумаски, подвесные носы, уши, бороды, усы, комические очки, венки, цветы, ленты. Всего было изготовлено 60 тыс. комплектов. Раздача этих вещиц проводилась в виде ярмарки.

Надо сказать, что и в первых, весьма удачных по многим карнавальным меркам карнавалах содержались элементы, противоречившие свободной самодеятельной раскованно-игровой природе карнавала. Так, на первом карнавале 1935 г. была введена своеобразная цензура. Карнавальная группа и отдельные участники, пришедшие в костюмах собственного изготовления, обязаны были пройти «художественно-политический контроль». «Ни один костюмированный участник карнавала не мог проникнуть на территорию парка, не имея специального талона, подтверждающего просмотр его костюма бригадой жюри».[7] Тогда же были предложены невозможные для ис-

полнения, неестественные в рамках карнавального праздника темы костюмов (типа «всеобщая воинская повинность в Германии», «колониальная политика империалистических стран» и т. п.). Неестественным среди моря разноцветных фонарей, необыкновенных плодов, разнообразных масок животных выглядел портрет Сталина, возвышавшийся над Зеленым театром...

Свойственные первым карнавалам черты массового театрализованного гулянья, в котором игровое начало, перевоплощение в той или иной степени охватывало большинство участников и огромное пространство (включая его в игру «чудесных» сказочных вещей, света и цвета), в последующих карнавалах 30-х гг. вымываются, исчезают.

Идеологическая деформация паркового гулянья была замечена в самом начале 30-х гг.

Уже в те годы многие осознавали всю порочность и опасность социологизированного подхода к большой и очень важной сфере жизни человека. Хорошо известно, например, страстное выступление В. В. Вересаева «Об обрядах старых и новых» (1926). Всеобщей популярностью пользовался и фельетон «Веселящаяся единица» Ильфа и Петрова, специально посвященный «борьбе за здоровое гулянье» в только что созданных специальных ПКиО.[8]

...Заседание «идеологов отдыхательного дела» открылось призывом: «Товарищи! Давно уже пора дать отпор вредным и чуждым теоретикам о том, что гулять можно просто так, вообще. Надо, наконец, осмыслить этот гулятельно-созидательный процесс, который некоторыми вульгаризаторами опошляется названием прогулки».

Одно из практических предложений, внесенных на обсуждение, состояло в том, чтобы «повесить на спину каждого человеко-гуляющего художественно выполненный плакат на какую-нибудь актуальную тему...». «Нужно добиться, чтобы гуляющие шли гуськом, в затылок друг другу, тогда обязательно перед глазами будет какой-нибудь плакат. В таком здоровом отдыхе можно провести часа два-три»...

Опираясь на конкретный факт исчезновения в московском ЦПКиО аттракциона «чертова комната», замечательные сатирики мастерски препарировали и в гротесковой форме явили миру сам механизм бюрократической «идеологизации» гулянья.

«Комната была не ахти какая, она не являлась пределом человеческой изобретательности. Но все же оттуда несся смех и бодрый визг посетителей. Она всем нравилась. А ее уничтожили.

Почему же уничтожили эту чертову, то есть, извините, таинственную комнату?

Воображению рисуются страшные подробности.

Надо полагать, что смущение, внесенное этим аттракционом в сердце работников отдыхательного дела, было велико.

— Что это за комната такая? Стены вертятся, люди смеются, черт знает что! Абсолютно бесхребетный, беспринципный аттракцион. Надо этой комнате дать смысловую нагрузку.

Дали.

Как у нас дается смысловая нагрузка? Повесили на стены плакаты — и все. Но тут выяснилось новое обстоятельство. Смысловая нагрузка не доходит. А не доходит потому, что стены все-таки вертятся и нельзя прочесть плакаты.

— Надо, товарищи, остановить стены. Ничего не поделаешь.

— Но тогда не будет аттракциона!

— Почему же не будет? Будет чудный, вполне советский аттракцион. Человеко-гуляющий платит десять копеек и получает право просидеть в комнате пять минут, читая плакаты и расширяя таким образом свой кругозор.

— Но ведь тут не будет ничего таинственного и вообще завлекательного!

— И не надо ничего таинственного. И аттракцион надо назвать не вульгарно — вроде „комнаты чудес“, а по-простому, по-нашему — „комната № 1“. Очень заманчивое название. Увидите, как будет хорошо. Сразу исчезнет этот дурацкий, ничем не нагруженный смех».

* * *

Как и в других сферах культуры, государство предпринимало энергичные попытки насадить унифицированные, апробированные в столичных «лабораториях» формы праздника на всем пространстве необъятной страны — включая малые города, сельскую местность и национальные автономии.

* * *

«В поле, возле строительства нового клуба, с 7 час. утра открывается колхозная ярмарка. С 11 час. 30 мин. до 12 час. 30 мин. на ярмарке будет перерыв. От 6 час. до 8 час. утра — сбор всех организованных участников празднества на объявленных местах, откуда колонны движутся в ПКиО и прибывают туда к 10 час. утра. До 11 час. 30 мин. участники праздника осматривают выставки, участвуют в беседах, пользуются консультациями, исполняют физкультурные игры, сдают нормы на „ГТО“ и „ГСО“. В это время работают аттракционы (качели, баланс, сшибалка и т. д.), тир. Играет оркестр духовых и народных инструментов, хоры исполняют песни и т. д.

В 11 час. 30 мин. подается 1-й звуковой сигнал на сбор и построение на митинг. Строятся: военизированный отряд в составе осоавиахимовцев, РОКК и физкультурников (футболисты, велосипедисты, волейболисты), отряд физкультурников-детей, сводный отряд знатных женщин — лучших ударниц района, сводный отряд школьников и пионеров.

В 12 час. подастся 2-й сигнал на торжественное открытие праздника, который начинается митингом. (...)

С 12 до 2 час. 30 мин. — официальное открытие олимпиады художественной самодеятельности, выставок, производственных соревнований и викторин, однодневной спартакиады и товарищеских встреч по физкультуре, стрелковых соревнований, скачек и школьно-пионерских соревнований.

В 2 час. 30 мин. прибывают самолеты. С 2 час. 00 мин. до 4 часов перерыв на обед.

...С 4 до 6 час. лучшие ударники колхозов поднимаются на самолетах, заканчивается соревнование физкультурников и участников олимпиад. Лучшие премируются. Начинаются концертные выступления (шефов. — *С. Р.*, *А. Ш.*).

В 6 час. вечера открывается торжественное заседание объединенного пленума райисполкома. Работают кинопередвижки, горят пионерские костры, участники праздника смотрят на фейерверк и иллюминацию. Затем расходятся по домам.

Целый день на территории празднества играют оркестры, работают киоски по продаже культтоваров, литературы, газет. Торгуют буфеты.

Штаб празднования».[9]

Вот что предлагали крестьянам организаторы «праздника урожая» в колхозе «Комсомолец» Новодеревенского р-на Московской обл. (режиссер-постановщик — Б. В. Юдин). По инициативе Центрального дома искусства в деревне — ЦДИСК — «была поставлена задача передать деревне передовой опыт города по организации подобных массовых празднеств, главным образом опыт организации празднеств Центральным Парком Культуры и Отдыха им. М. Горького».[10]

Естественно, прежде всего необходимо было найти и обустроить соответствующее модели праздника пространство.

Улица и околица — традиционные места деревенских гуляний — в данном случае не подходили.

Ядром был избран «колхозный ПКиО» — бывший усадебный парк, «единственный, пожалуй, зеленый островок между однообразных пашен района». Более чем вероятно, что новый статус парк получил именно в период подготовки мероприятия. Его почистили, посыпали песком дорожки, украсили флагами, лозунгами, плакатами, установили «большие (никогда не виданных здесь размеров) портреты вождей — Ленина, Сталина и Кагановича». Построили эстраду и 1500 мест для зрителей, площадки для волейбола и футбола, установили мелкие аттракционы (вращающиеся барабан, «спиральбол», бревно-баланс), а на деревьях — прожектора, привезенные шефами с московского электрозавода.

Но для праздничного преображения этого было явно недостаточно. Художник А. Брайт, исходя из скромных возможностей и установленных стереотипов оформления, постарался «облагородить» бывшие хозяйственные постройки помещичьей усадьбы, пришедшие в ветхость.

Так, верх «длинного скучного амбара» был перекрашен в белый цвет, на фоне которого красовался лозунг. По карнизу были установлены флажки, а на соломенной крыше — большая аппликация: «вырезанные из фанеры и окрашенные в красное серп и молот».

Недостроенное каменное здание клуба увенчалось флагами и лозунгом «Построим лучший в районе клуб!», а по

фасаду были намалеваны «условно-декоративные линии лесов».

Организаторы гордились тем, что новый парк «напоминает в миниатюре знаменитый ЦПКиО им. Горького в Москве». А рядом расположилась ВСХВ — выставка «Наши достижения», куда со всего района были свезены лучшие представители лошадей, свиней, коров, овощей, фруктов, злаков и т. п., а также имеющаяся в наличии сельхозтехника. Всеобщий восторг вызвал «гордость района — новый пожарный автомобиль».[11]

* * *

Итак, программа и оформление среды полностью соответствовали модельным установкам. Как же прошел сам праздник?

Организаторам во многом удался их план. Было катание на самолетах, шествие-демонстрация, фейерверк, «показательный футбольный матч между сборной командой района и рабочей командой шефствующего завода», объединенный пленум райисполкома, райкомов ВКП(б) и ВЛКСМ, политотдела и дирекции МТС, райпрофсовета. Был показан фильм «Герои Арктики» о походе «Челюскина», состоялся «товарищеский ужин»...

Но целью многолюдного шествия оказалась встреча московских гостей и районного начальства. («Не доходя до парка, сводная колонна останавливается на зеленом холме и строится по обе стороны дороги, образуя „живой коридор“. Появляются всадники-гонцы, а за ними легковой автомобиль райисполкома»...)[12]

На двух самолетах У-2, присланных рязанским аэроклубом ОСОАВИАХИМа, катали только «тщательно отобранных знатных людей района». Концерт профессиональных артистов и духового оркестра иностранных рабочих электрозавода слушали участники объединенного пленума. А в то время, когда публика организованно рассматривала «огненную картину „За зажиточную, культурную жизнь большевистских колхозов“», приезжие гости и лучшие знатные люди района приступили к ужину...

Все это полностью соответствовало методике «праздника», которую откровенно излагал режиссер Юдин: «Будучи совершенно свободным, участник празднества тем не менее, не подозревая невинного „подвоха“... все же обяза-

тельно попадет в расставленные вами, организаторами, пленительные „сети“ увлекательных и полезных мероприятий. Говоря образно, вы как будто идете рядом с каждым зрителем-участником, невидимо как бы присутствуете в течение дня в каждой группе, возле каждого соревнования, экспоната и т. п., будто нашептывая на ухо: „Иди сюда... смотри туда... прими участие... именно это тебе интересно“».

Главным же оказался «некий минимум обязательных для всеобщего участия готовых мероприятий, вскрывающих основную тему празднества. В нашем примере это встреча гостей, демонстрация, митинг, торжественное открытие „выставки достижений“, олимпиада художественной самодеятельности, прилет самолетов, частично открытый пленум (...) и пиротехника».[13]

На периферии оказывались истинно народные, собственно праздничные элементы: съезд и разъезд на празднично украшенных подводах с гармошками и песнями, естественные для гулянья развлечения, не входящие в конкурсы и программы пляски, хороводы, песни, а также катание на карусели, показ зверинца и т. д.

Весьма показательны в этой связи заключения ответственного за организацию художественной самодеятельности праздника Е. Щедрина. Устроители «не привлекли активистов художественной самодеятельности в качестве организаторов праздника, а поставили их в положение пассивных наблюдателей, в лучшем случае исполнителей».

Запланированные выступления драмкружков были обречены на неудачу. На праздник в парке механически переносились большие спектакли победителей районных конкурсов и смотров, которые без декораций на открытых площадках попросту проваливались.

Почти отсутствовали самодеятельность и инициатива участников праздника в декоративно-изобразительном оформлении (что всегда естественно).

«...плохо была организована работа самодеятельности вне сценических площадок».

Праздник был организован заезжими специалистами «сверху». Крестьянская масса оказалась пассивным «обслуживаемым», а иногда и сопротивлялась — как, например, «одиночки» (плясуны, частушечники, гармонисты и т. д.), которые не хотели выходить на эстраду «олимпиады».[14]

Экспорт идеологизированных псевдонародных форм празднования рождал паллиативы, которые существовали благодаря усилиям многотысячной армии штатных культпросветчиков и идеологических работников. Свойственные празднику стремление к идеальному, освобождение человека от будничного, повседневного, предписанного, преображение себя и среды оборачивались камуфляжем, закрепощением, идеологическими схемами, раздуванием псевдодостижений.

Организация празднеств стала одним из самых мощных цехов государственного мифотворчества. Ажурные арки и парадные ворота чахлых городских скверов, дворцовые лепные фасады новых домов, за которыми скрывались убогие коммуналки, фанерное великолепие павильонных сказок советских фильмов — все это приобретало всесоюзный масштаб. В отдельно взятой Новой Деревне праздник должен был прикрывать разоренность, неустроенность и деградацию.

«Уже на станции Александро-Невская нас поразила грязь в железнодорожном буфете. Дорога от станции к поселку находилась в отчаянном состоянии... Нигде в самом поселке замощенных тротуаров не было... Малейший дождь, и передвижение от дома к дому становилось крайне мучительным (почти увязали).

В большинстве зданий царила неописуемая грязь. Полы под ногами шуршали от толстого покрова подсолнечной шелухи. В Доме Колхозника — целые стада клопов и тараканов. Стекла в окнах засижены мухами и покрыты мутными пятнами. Единственные мало-мальски культурные помещения — парикмахерская РОКК, аптека и больница — казались чем-то вроде редких оазисов в пустыне».[15]

Пришлось срочно наводить порядок с помощью «санитарных рейдов», конкурсов на лучшее жилище и т. д. Старый добрый российский метод оперативного создания «потемкинской деревни» к приезду начальства, столичных гостей, прессы и ... Союзкинохроники.

* * *

Здесь самое время обратить внимание читателя на один принципиально важный момент.

Городские праздники в России издавна именовались «гуляньями». Это, конечно, не случайно. Роль гулянья в культуре, его многофункциональность отражает уже сама укорененность слова «гулянье».

Согласно «Толковому словарю» В. Даля, «гулять» означает «разгуливать, прогуливаться, прохаживаться, проминаться; ходить, иногда и ездить, без дела, для прогулки, отдыха, движенья. Быть без дела: праздным... Посещать, навещать знакомых. Проводить время в прогулках, увеселениях, попойках...». Что же касается слова «гулянье», то оно обозначает «место и сборище, в известный день, для общей прогулки пешком, поездом». Под «гулянкой» соответственно понимается «гулянье, пирушка; безделье, досуг, междельe, свобода».

В «Словаре русского языка» С. Ожегова слово «гулять» означает: «совершать прогулку», «быть свободным от работы», «иметь выходной день», «кутить», «веселиться». Под «гуляньем» же подразумевается «массовое празднество под открытым небом».

Обращение к этим источникам позволяет понять, сколь широка культурная сфера гулянья и разнообразны реализовавшиеся в нем бытовые потребности. Одновременно просматривается и историческая динамика развития этой сферы. Одна лишь сумма ожеговских помет («просторечное», «устаревшее», «областное») отражает постепенное ее сужение, типичное для 40—50-х гг. советского времени представление об этой сфере как о чем-то отживающем, уходящем на периферию жизни или в далекое прошлое. Наконец, гулянье прямо отождествляется с массовым празднеством под открытым небом.

Гулянье во всем многообразии своих смыслов и проявлений образовывало необычайно широкий, неотрывный от быта слой внетрудовой жизнедеятельности человека. Именно это и определяло суть отношений гулянья и праздника.

Когда-то массовый городской праздник не просто включал в себя элементы гулянья, но и опирался на него. Гулянье — подошва праздника, обеспечивающая непрерывное сцепление с «землей» и единство разнообразных элементов праздничного целого. Одновременно гулянье — это и основная материя праздника: ведь именно в нем (через гулянье) реально осуществлялось участие в празднике всех и каждого.

Достаточно посмотреть, что обычно находилось в центре «массовых народных гуляний» XVIII—XIX вв.: это катальные горы, качели, карусели. Разнообразные катания (с ледяных гор, на качелях и каруселях разных конструкций, в санях, экипажах) были непременным и важнейшим элементом городских гуляний. Их участником становился практически каждый присутствующий, без различия возраста, пола, сословия, состояния (недаром здесь были самые символические цены: 1—2 копейки, в отличие от цен, характерных для большинства других зрелищ и развлечений).

Не менее важным оказывался широчайший выбор разнообразных забав, развлечений, соревнований. Перетягивание каната, борьба, подъем и жонглирование гирями, добывание призов с обледенелой или намыленной мачты, диалоги с карусельными и балаганными дедами, многочисленные аттракционы-мистификации, невольным участником которых становился каждый посетитель. Таким был, например, аттракцион «Вокруг света за одну копейку», демонстрировавшийся в Саратове. Польстившийся попадал в пустую комнату, где его... быстро обводили вокруг свечи, стоявшей на одиноком табурете.

Человек ходил, глазел, слушал, что-то выбирал себе по вкусу, останавливался, ввязывался в действие, свободно выходил из него, множество раз переключался с одного на другое... Это гулянье по ступеням и этажам праздника само по себе было сложной и многозначной игрой-действом с предметами, людьми, праздничным пространством и временем. Одновременно гуляющая толпа — не стоящая неподвижно, не сидящая, но и не шествующая — была одним из самых ярких праздничных зрелищ.

Суть всякого гулянья вообще — это именно гуляние, движение человека в разнообразном, пестром, многомерном пространстве праздника.

* * *

«Физкультурники в своих парадах создают своеобразное искусство. Это новый вид монументального, подлинно народного творчества».[16] Новые тенденции со всей очевидностью выявились в грандиозном массовом зрелище на Красной площади 24 июля 1938 г., насыщенном политической тематикой. Парад-представление проходил в

присутствии Сталина, руководителей партии и правительства. Его исполнителями были спортивные делегации союзных республик и добровольных спортивных обществ. Праздник состоял из двух частей: парада и спортивно-показательных выступлений. Однако первое и второе отделение мало чем отличались друг от друга. И в первом, и во втором одна за другой следовали инсценировки на темы социалистического строительства, достижений в спорте, обороны страны, народного творчества. Разница заключалась в том, что в первой части инсценировки были движущимися, исполнялись на ходу, развертывая свой сюжет по мере продвижения по Красной площади. Во второй — театрализованное представление каждой группы спортсменов разворачивалось на площади лицом к Мавзолею и трибунам у Кремля.

...Колонна колхозников-физкультурников из Московской области несла высокие золотые колосья, образующие в своей массе колышащуюся ниву, на которой работали «машины». Поле сменялось зеленой лужайкой, на ней под белой березкой лихо плясали «удалой гармонист» и девушка в русском сарафане.

200 спортсменов киргизов показали инсценировку на тему развития альпинизма. «Под звуки напевной музыки юношеские тела смыкаются и образуют контур горного хребта, очертания скал. У подножия высокой горы — альпинистский лагерь. Проносятся девушки с белыми шарфами, изображая снежную бурю. Но альпинисты, связанные друг с другом канатом и вооруженные ледорубами, смело штурмуют вершину. Их успех возвещает победная песня».

Характернейшей чертой эстетики этого зрелища и одновременно ведущим композиционным приемом было резкое переключение с мирных, беспечно мажорных, повествующих о празднично-веселом состоянии духа советских людей сцен на тревожные сцены военной угрозы, демонстрацию мощи вооруженных сил страны. Переход от одной сцены к другой производился по принципу неожиданности, резкого контраста.

В «поезде», украшенном цветами, появлялись на Красной площади белорусские физкультурники. Выбежав из «вагонов», они исполняли гимнастические упражнения, потом танец «Бульба». Танец прерывался сигналом тревоги. «Поезд» моментально покрывался стальной броней.

«Ряды юношей ощетинились штыками, грозно выглянули жерла зенитных орудий, рядом забегали танки».

Так же неожиданно с мирного на грозный лад переключалось выступление спортсменов общества «Динамо». «Вдруг на Красной площади появились рубежи нашей страны. Лес, дальневосточная сопка. Ущелье, одинокая хижина в горах. И всюду на страже — пограничники. За деревом прячется пулеметчик. Другой пограничник замаскировался в стоге сена. Мчится катер, рассекая водную гладь».

...«На площади снопы хлеба. Колхозное поле. Девушки убирают урожай. Вдруг зарокотали авиамоторы. Это враг. Протяжно завывает сирена. Из скирд подымаются дула зенитных орудий. Пулеметы, винтовки наготове. Если завтра война, враг будет встречен как следует.

Вступают мощные „танки"; они составлены из физкультурников, которые ловко подражают движению гусениц.

Снова несутся мотоциклы. На одном из них — замаскированный в зелени разведчик, на другом — пулеметчик обстреливает врага, на третьем — перевозят раненых.

Вот промчалось еще несколько мотоциклов. На каждом из них — по нескольку человек. Спортсмены на полном ходу создают пирамиды, делают различные упражнения. На одном мотоцикле мчится вперед целый джаз-оркестр из 8 человек, исполняющий песню „Если завтра война"...».

В выступлениях спортсменов республик были представлены национальные песни и танцы, символы хозяйственных достижений (нефтяная вышка у азербайджанцев, плотина Севанского каскада у армян, строительство Каракумского канала у узбеков и т. д.). Грузины показали аллегорическое действо «Грузия — родина Сталина»: «На площади вырастает скромный одноэтажный домик. Он расположен у склона горы, на фоне крепости. Это домик, где родился и провел детство великий Сталин: Грузия, город Гори. Одиннадцать девушек, символизирующих республики СССР, входят на террасу домика и украшают его розами. (...) Женщины изящно перекидываются мячами, мужчины упражняются с копьями. Звуки зурны. Огненная кавказская пляска. И вдруг раздается гул фанфар. Тревога! Физкультурники с устремленными вперед копьями мо-

ментально смыкаются железной стеной вокруг домика Сталина»...

Такие парады-праздники, регулярно проводившиеся в канун Великой Отечественной войны, ярко отразили некоторые грани эпохи, ее противоречия.

Вошедший в жизнь и быт спорт вышел на главную площадь страны. Но вместо многотысячных трибун и зеленого поля стадиона «Динамо» он оказался в строгом парадном пространстве.

В параде участвовали тысячи физкультурников. Но их молодая энергия была заключена в жесткие рамки тщательно, задолго до праздника отрепетированных номеров.

Все присущие массовому празднику элементы вроде бы сохранялись. Но однообразие композиционных схем превращало все зрелище в одну огромную «живую картину».

Многие инсценировки, основанные на реальных событиях, мировосприятии и чувствах тех лет, отличались несомненной искренностью, своеобразной наивной патетикой. На том же празднике-параде 1938 г. октябрята играли в папанинцев. «На площади нагромождение „арктических льдов“. На одной из „льдин“ — алый флаг. Там живут и работают папанинцы. Они ждут помощи от родной страны. И помощь уже близка: к ним спешит корабль. На палубе — семилетний начальник экспедиции с преогромной черной бородой и тоненьким голоском. И вот — встреча. Ликование „спасителей“ и „спасенных“. Сопровождаемые общими приветствиями, ребята уходят».

В то же время в инсценировках проявились идеологические пропагандистские стереотипы, во многом порожденные культом личности Сталина.

Тот же всеобщепопулярный образ полярного подвига служил основой для помпезно-устрашающих сооружений-зрелищ вроде макета лагеря челюскинцев, развернутого во всем пространстве колоннады Казанского собора в Ленинграде. Над «снежно-ледяным полем» с разбросанными на нем палатками и домиками челюскинцев возвышался громадный портрет Сталина, как бы продолженный центральным куполом собора, увенчанным красным флагом. На боковых башнях были установлены большие макеты самолетов. Вправо и влево от портрета Сталина «деисус-

ным чином» разворачивались портреты героев-челюскинцев и их спасителей.[17]

Характерным и по-своему естественным было соединение спорта, искусства и военизированной игры. Однако отсутствие непосредственных проявлений праздничного чувства, импровизированного пения, скандирования и т. п. придавало многочасовому действу странный характер немого кино. Грандиозное многолюдное зрелище, хорошо отрепетированное, потребовавшее больших усилий и средств, развертывалось, по существу, перед малочисленной публикой кремлевских трибун. Противоположная сторона (та, где теперь размещается ГУМ) была пуста. И это резко дисгармонировало с масштабностью многочасового зрелища, количеством его участников.

Все это не было уникальным, присущим лишь данному конкретному празднику-параду 1938 г.

Юрий Елагин в своей известной книге «Укрощение искусств» писал: «Участников парада и следующей за ним непосредственно грандиозной демонстрации бывает очень много — несколько десятков тысяч войск и много больше миллиона гражданского населения проходит мимо своих вождей, стоящих на крыше мавзолея Ленина... Однако зрителей на этих больших парадах бывает совсем мало. В любой, даже самой маленькой из столиц мира, самый незначительный парадик смотрит гораздо большее число людей, нежели в Москве 1 мая и 7 ноября. Вряд ли число зрителей московских великолепных парадов превышает 5—7 тысяч. (...) Попасть в качестве зрителей на парад на Красную площадь — это несбыточная мечта для каждого рядового советского гражданина».[18]

Абсурд такого «праздника» заключался в том, что не наполненная народом площадь взирала на красочное шествие, а наоборот: миллионы демонстрантов проходили многие километры, чтобы несколько минут посмотреть на вождей, приобщиться «святым местам» и богам.

* * *

Другим модельным явлением культуры эпохи стали праздники песни.

Первые советские праздники песни прошли еще в 20-е гг. Заключительные мероприятия многих городских, республиканских и общесоюзных смотров художествен-

ной самодеятельности 30-х гг. также включали в себя массовое пение, выступления сводных хоров и т. д. Наконец, мощную подпору праздник песни получил после присоединения к СССР трех прибалтийских республик, где эта форма массового творчества возникла еще в XIX в.

Но лишь в послевоенные годы праздники песни приобрели государственный статус одного из важнейших символов «расцвета социалистической культуры».

Принципиальной особенностью послевоенных праздников песни была их каноничность и ритуальность, нараставшая год от года обязательность и неизменность сценария, форм выступления, опорных «номеров» репертуара.

Основой всех праздников песни во всех регионах страны были выступления гигантских сводных хоров (иногда и оркестров, физкультурных групп, танцевальных ансамблей), репертуар которых тщательно отбирался специальными оргкомитетами и затем в течение нескольких месяцев, а иногда и лет разучивался во всех коллективах.

С первых же праздников (1947—1948 гг.) определились обязательные номера: «Гимн Советского Союза», «Гимн демократической молодежи», песня о Сталине[19] (после его смерти — песня о партии[20]), русские и украинские народные песни, произведения национальных композиторов.

С наибольшей силой нараставшая стандартизация проявлялась в детской, школьной самодеятельности, где условия для планомерного разучивания единого репертуара естественно обеспечивались регулярностью и единообразием учебного процесса.

Важнейшим каноническим элементом праздников песни было «массовое пение всех присутствующих». Песни для массового пения разучивались с начала учебного года, тщательно отрабатывалась методика его проведения.[21]

Даже в Эстонии, Латвии, Литве, Белоруссии, Чувашии, на Украине, Кубани — регионах с развитой хоровой культурой и стабильными формами проведения массовых музыкальных празднеств каркасно-ритуальные элементы были видны невооруженным глазом. Особенно очевидной парадно-показательная природа унифицированных монументальных апофеозов сталинской культурной политики

(по существу, гигантских концертов под открытым небом, громогласно тиражировавших по всей стране «эталонный набор» символов официально-государственной поп-культуры) становилась в республиках Средней Азии, где тысячелетние традиции музыкальных и праздничных культур были совершенно иными.

Так, в Ташкенте в 1953 г. на стадионе «Спартак» 15 тысяч участников сводного хора под управлением н. а. СССР, лауреата Сталинской премии композитора М. Ашрафи исполнили гимны СССР и УзССР. После этого выступили хоры Дворца культуры железнодорожников, политехнического института, клуба медработников и т. д. Звучали русские, украинские песни, «Джона-Джаном Сталин» Закирова, «Молахон» Джабарова, «Застольная» и «Узбекистан» Юдакова; танцевальные коллективы показывали танцы народов СССР и стран народной демократии.[22] В Бухарской же области на празднике песни того же года «в репертуаре не было песен и танцев коренного населения»...[23]

* * *

Судьба национальных праздничных культур народов СССР — одна из самых драматичных и... темных страниц в истории нашей культуры. До недавнего времени в научной литературе господствовала официальная версия «поступательного расцвета», заложенная еще в 30-е гг. Что же происходило на самом деле?

В стране произошла революция, началось строительство «новой» жизни. Естественно, должен был быть создан и новый праздник, соответствовавший государственной модели культуры и предназначенный для всеобщего употребления.

Мощный каток, укатывавший дорогу к «светлому будущему», прошелся по городам и весям многонациональной страны, стирая местные и национальные особенности календарных, религиозных и семейно-бытовых праздничнообрядовых укладов. «Красная свадьба», «красная гулянка», «комсомольское рождество», красные Акатуй (Чувашия) и Сабантуй (Татария), День коллективизации, праздник первой борозды, субботники в дни Пасхи или башкирского ураза-байрам и т. д. и т. п. — все это кажу-

щееся многообразие «новоделов» было устрашающе однообразным и убого схематичным.

Главное же состоит в самой идее замены «отживающего старого» (все многообразие народных обычаев, обрядов, праздников) придуманным и единообразным «новым».

Железная логика административного «празднетворчества» сохранялась в неприкосновенности целые десятилетия.

Отличным примером служит здесь общеизвестный праздник «Русская зима».

Возникнув во второй половине 50-х гг. на волне возрождения народных традиций, этот в кабинетах реконструированный праздник русской масленицы быстро превратился в подлежащий повсеместному распространению типовой рецепт.

Административная логика сработала и здесь: вместо пусть и искусственного восстановления своих национальных вариантов проводов зимы на местах стали внедрять русский образец! И до последнего времени «Русская зима» праздновалась и в Вологде, и в Ташкенте, и в Смоленске, и в Туве...

«Трудно сейчас сказать, когда в Туве впервые был проведен праздник „Проводы русской зимы", вероятно, русские, жившие на территории Тувы еще до революции, справляли масленицу. Однако значительно позже, после присоединения республики к СССР (в 1944 году), праздник русской общины стал общенародным и единственным для населения Тувинской АССР.

Каждый год в марте около городского парка столицы республики Кызыла собирались все жители, чтобы проводить зиму. До середины 80-х гг. он назывался „Проводами русской зимы", позже слово „русской" сняли. Самые ловкие забирались на столб за петухом, перетягивали канат, люди пели русские частушки, играла гармонь, общепит предлагал блины и чай... — это, пожалуй, самые яркие воспоминания детства многих жителей Кызыла от 40 лет и старше».[24]

* * *

Разделение массового праздника на парад-демонстрацию и гулянье было типично для крупных столичных го-

родов. Они обладали широкими возможностями для стягивания огромных исполнительских сил, привлечения художников-профессионалов к созданию развернутых парадных зрелищ. Развитая структура городского пространства (наличие больших центральных площадей, стадионов и парков) также способствовала расчленению праздника на монументально-торжественную и массово-развлекательную части. В провинции же нужды в таком функциональном разграничении не было. Праздник касался практически каждой семьи.

Сборы колонн у предприятий, остановки на пути праздничного шествия превращались в традиционные «круги», где танцевали, пели, играли, шутили, смеялись, забавлялись самым различным образом.

Необходимо подчеркнуть, что характерным, повсеместным явлением такое наполнение общегосударственных праздников стало во второй половине 30-х гг. В начале же 30-х, вспоминает Т. Н. Ливанова, «мало что праздновали (кроме общегосударственного «красного календаря»): прекратились елки, не встречали публично Новый год, не поздравляли, как правило, друг друга с какими-либо датами или событиями. Дни рождения справлялись обычно в узком кругу семьи (если вообще справлялись); свадьбы совершались чаще незаметно... И это не ощущалось как ограничение: просто было в духе времени. Для иного не было, так сказать, настроения в обществе...».[25]

Что представлял собой праздник «красного календаря» в обыкновенном городе российской провинции тех лет?

Возьмем, например, старинный город Тверь (Калинин).[26] Пространство праздника включало в себя несколько зон: центр, во многом сохранивший дворянско-купеческий облик, набережная Волги, горсад, фабрично-заводской район, железнодорожный поселок с вокзалом бывшей Николаевской дороги в центре, переходное пригородное кольцо частных домов с садами и огородами, непосредственно примыкающие к городу деревни и села.

Праздник свободно растекался по всему пространству. И всякий раз сообразно месту он принимал соответствующую форму. Характерная черта провинциальных праздников — их неотрывность от частного, семейного быта, группового (дворового, уличного) общения. К двум глав-

ным советским праздникам — Маю и Октябрю — приурочивалась генеральная уборка — обновление жилища и прилегающего пространства. Весной — по давней традиции — выставляли окна, клеили новые обои, белили печки, красили рамы и двери. Осенью вставляли вторые рамы, утепляли стены, готовились к зиме.

В эти дни надевали лучшие одежды, специально предназначенные и сохраняемые для праздников.

Демонстрация проходила в форме свободного шествия сначала к центру города, затем мимо трибун. Официальная парадность, сценарная отрепетированность практически отсутствовали. Шли с оркестрами, гармошками, песнями. При остановках демонстранты собирались в круги, смешивались с жителями домов, высыпавшими на улицы, пели и плясали.

В майские и октябрьские дни общегородская демонстрация обрамлялась своеобразным домашним праздником-ритуалом. Почти каждая семья была представлена на демонстрации главой семейства с детьми. Рано утром вся семья собиралась за завтраком. На столе — самовар, праздничные пироги. Громкоговоритель передает репортаж о подготовке к параду и демонстрации в столице.

По возвращении с демонстрации домашний праздник продолжался. Родственники, друзья, множество детей, застольное пение, танцы под гармонь и патефон, домашние концерты — все шумело, веселилось до позднего вечера. Нередко домашний праздник переносился во двор, на улицу, куда перекочевывали патефон и гармонь (гитара). Молодежь шла на набережную, в горсад, где до позднего вечера играли военные, пожарные, клубные оркестры. Жители пригородов и ближайших деревень собирались на полянах, пели, плясали до темноты...

Людмила Гурченко, вспоминая дни своего детства в Харькове, пишет: «У нас в доме все праздники были, как Первое мая. Для меня праздник Первое мая был самым веселым. Папа шел на демонстрации впереди колонны с баяном, весь в белом, брезентовые туфли начищались мелом. Мама, в белой юбке, в белой майке и в белом берете, дирижировала хором. Все пели!».[27]

Мы пытались показать, как под давлением государственной культурной политики менялся, а по существу деградировал праздник. Призванный объединять людей, он

все более становился ритуальной формой демонстрации мнимого единодушия. В реальной жизни основания для «мы-чувства» (В. Поршнев) оставалось все меньше. Настоящее праздничное единение возникало по преимуществу в малых — товарищеских, семейно-бытовых и т. п. — ячейках...

Тоталитарная система не могла рождать праздников. Она могла только приспосабливать их. Праздник рождает жизнь народа. И как только Отечественная война востребовала и создала условия для реального единения всех физических и духовных сил, когда «мы-чувство» стало важнейшим условием победы, — возродилась и форма действительно всенародного праздника.

Долгие годы День Победы сохранял непосредственность этого чувства и черты народного гулянья — общения, импровизированных песен и плясок, встреч однополчан, их детей и внуков.[28]

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. М., 1963. Кн. 3 и 4. С. 417—418.
2 Незабываемые 30-е. М., 1986. С. 235—236.
3 *Россель А.* 1 Мая. 90 лет борьбы трудящихся мира. М., 1982. С. 247—248.
4 *Мазаев А. И.* Праздник как социально-художественное явление. М., 1978. С. 369.
5 Воспоминания об Ильфе и Петрове. М., 1963. С. 113.
6 См.: Клуб. 1935. № 18. С. 31—35.
7 Клуб. 1935. № 17. С. 35.
8 Впервые фельетон опубликован в «Правде» 12 ноября 1932 г. Неоднократно исполнялся по радио и с эстрады. Цит. по: *Ильф И., Петров Е.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 3. С. 204, 207—208.
9 Листовка-спецвыпуск газеты «Сталинский путь» (Новодеревенский р-н Московской обл. 21 сентября 1934 г.).
10 *Юдин Б., Щедрин Е., Белоусов С.* Массовые празднества. М., 1935. С. 3.
11 Там же. С. 6—10, 19.
12 Там же. С. 8.
13 Там же. С. 15.
14 Там же. С. 27, 23.
15 Там же. С. 20.
16 Народное творчество. 1938. № 8. С. 45.
17 См.: *Гранин Д.* Ленинградский каталог. Л., 1986, фото на с. 69.
18 *Елагин Ю.* Укрощение искусств. Нью-Йорк, 1952. С. 334.

[19] Наиболее часто — «Кантата о Сталине» А. Александрова и «Песня о Сталине» М. Блантера.
[20] Обычно — «Партия — наш рулевой» В. Мурадели.
[21] См. с. 409 настоящей книги.
[22] См.: *Кукаретин В.* Праздник песни в Узбекистане // Клуб. 1953. № 8.
[23] Клуб. 1953. № 9. С. 24.
[24] См.: Российская музыкальная газета. 1990. № 5.
[25] *Ливанова Т. Н.* Воспоминания. Машинопись. С. 335.
[26] Использованы устные рассказы и воспоминания.
[27] *Гурченко Л.* Мое взрослое детство. М., 1982. С. 18.
[28] Подробно о празднике Победы см. в нашей статье: Советская музыка. 1988. № 10.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АПМ — Ассоциация пролетарских музыкантов.
АСМ — Ассоциация современной музыки.
АХР — Ассоциация художников революции.
АХРР — Ассоциация художников революционной России.
БАМ — Байкало-Амурская магистраль.
БСО — Большой симфонический оркестр.
ВАПМ — Всесоюзная ассоциация пролетарских музыкантов.
ВДНТ — Всероссийский дом народного творчества.
ВКИ — Всесоюзный комитет по делам искусств.
ВКП(б) — Всесоюзная коммунистическая партия (большевиков).
ВЛКСМ — Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодежи.
ВО — военный округ.
ВСФК — Высший совет по физической культуре.
ВСХВ — Всесоюзная сельскохозяйственная выставка.
ВТО — Всероссийское театральное общество.
ВУТОРМ — Всеукраинское товарищество революционных музыкантов.
ВХУТЕИН — Высший художественно-технический институт.
ВЦСПС — Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов.
ГА — государственный архив.
ГАБТ — Государственный академический Большой театр.
ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации.
ГИТИС — Государственный институт театрального искусства.
ГПЗ — Государственный подшипниковый завод.
ГТО — «Готов к труду и обороне» (комплекс).
ГУЛАГ — Главное управление лагерей.
ГЦТК — Государственный центральный театр кукол.
ДИТР — Дом инженерно-технических рабобтников.

ДК	— дом культуры, дворец культуры.
ДКА	— Дом Красной Армии.
ДКВМ	— Дом коммунистического воспитания молодежи.
ДКФ	— Дом Красного Флота.
ДМШ	— детская музыкальная школа.
ДНТ	— Дом народного творчества.
ДСО	— добровольное спортивное общество.
ДХВД	— Дом художественного воспитания детей.
ЕХК	— «Единый художественный кружок».
ЗИС	— Завод имени Сталина.
ЗНУИ	— Заочный народный университет искусств.
ЛГАЛИ	— Ленинградский государственный архив литературы и искусства.
ЛГИТМиК	— Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.
ЛЕФ	— Левый фронт искусства.
ЛОАПМ	— Ленинградское отделение Ассоциации пролетарских музыкантов.
ЛОСПС	— Ленинградский областной совет профсоюзов.
ЛОСХ	— Ленинградская организация Союза художников.
МАЛЕГОТ	— Малый ленинградский государственный оперный театр.
МВО	— Московский военный округ.
МГПИ	— Московский государственный педагогический институт.
МГСПС	— Московский городской совет профсоюзов.
МГУ	— Московский государственный университет.
МОГЭС	— Московская гидроэлектростанция.
МОССХ	— Московская организация Союза советских художников
МТС	машинно-тракторная станция
МХАТ	Московский художественный академический театр
Наркомпрос	— Народный комиссариат просвещения.
НКВД	— Народный комиссариат внутренних дел.
ОДНТ	— Областной дом народного творчества.
ОМХ	— Общество московских художников.
ОНМЦ	— Областной научно-методический центр.
ОСОАВИАХИМ	— Общество содействия обороне, авиационному и химическому строительству.
ОСТ	— Общество станковистов.
ПКиО	— парк культуры и отдыха.
ПУ	— политуправление.

ПУРККА	— Политуправление Рабоче-крестьянской Красной Армии.
РАБИС	— профсоюз работников искусств.
РАПМ	— Российская ассоциация пролетарских музыкантов.
РГАЛИ	— Российский государственный архив литературы и искусства.
РГДНТ	— Российский государственный дом народного творчества.
РФО	— Русское фотографическое общество.
СНК	— Совет народных комиссаров (Совнарком).
ССК	— Союз советских композиторов.
ТНТ	— театр народного творчества.
ТРАМ	— театр рабочей молодежи.
ТФК	— театр физической культуры.
ТЮЗ	— театр юного зрителя.
УВО	— Уральский военный округ.
ФЗО	— фабрично-заводское обучение.
ЦДИСК	— Центральный дом искусства в деревне.
ЦДКА	— Центральный дом Красной Армии.
ЦДКЖ	— Центральный дом культуры железнодорожников.
ЦДКФ	— Центральный дом Красного Флота.
ЦДХС	— Центральный дом художественной самодеятельности.
ЦК	— центральный комитет.
ЦПКиО	— Центральный парк культуры и отдыха.
ЦТСА	— Центральный театр Советской Армии.

СОДЕРЖАНИЕ

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В СССР

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ

1930—1950 гг.

Утверждено к печати
Государственным институтом искусствознания
Министерства культуры РФ

Редактор издательства *Е. А. Гольдич*
Художник *Ю. П. Амбросов*
Технический редактор *Н. Ф. Соколова*
Корректор *Е. М. Буланина*

Издательство «Дмитрий Буланин»

ЛР № 061824 от 11.03.98 г.

Подписано к печати 18.08.2000. Формат 60×84 1/16.
Гарнитура Таймс. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Печ. л. 34.5. Уч.-изд. л. 37.
Тираж 600. Заказ 3448

Отпечатано с оригинал-макета
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

Заказы присылать по адресу:

ДМИТРИЙ БУЛАНИН
199034, С.-Петербург
наб. Макарова, 4
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)
Российской Академии наук
Телефон: (812) 235-15-86
Телефакс: (812) 346-16-33
E-mail: bulanina @ nevsky. net

Историки привыкли изучать систематизированную мысль интеллектуалов, между тем как сознание широких слоев населения оставалось за переделами их внимания. Теперь же общественное сознание «человека с улицы» мощно вторгается в круг зрения историков

А. Я. Гуревич